

Санкт-Петербургский государственный университет

Филологический факультет

Кафедра общего языкознания

Заруцкий Павел Станиславович

Типографические эксперименты в поэзии греческого авангарда

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:

д.ф.н., профессор Ф.А. Елоева

Рецензент:

PhD по филологии А.А. Россомахин

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

| | |
|---|----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Типографика исторического авангарда и ее рецепция в Греции | 6 |
| 1.1. Типографические эксперименты исторического авангарда..... | 6 |
| 1.2. Рецепция футуризма в Греции..... | 14 |
| 1.3. Фигурная поэзия Потиса Псалтираса..... | 22 |
| 1.4. Авангард и модернизм в Греции..... | 30 |
| Глава 2. Типографика греческого послевоенного авангарда..... | 32 |
| 2.1. Истоки греческого андеграунда..... | 32 |
| 2.2. Конкретная поэзия..... | 35 |
| 2.3. Группа визуальной поэзии. Костис Триандафиллу..... | 52 |
| 2.4. Поэзия языка. Андреас Пагулатос..... | 58 |
| 2.5. Типографика и греческий авангард XXI века..... | 64 |
| Заключение | 71 |
| Библиография | 73 |
| Приложение 1. К. Триандафиллу: Приглашение на перформанс в арт-галерее Я. Статаса (1975)..... | 79 |
| Приложение 2 К. Триандафиллу. Hyperhack: a poetic virus master game..... | 82 |
| Приложение 3. Страница из книги В. Аманатидиса «7: ποίηση για Video Games»..... | 83 |

Введение

Каждый исследователь авангарда неизбежно сталкивается с терминологическим вопросом: что считать авангардом? Где та грань, которая разделяет авангард и модернизм? В научной традиции так и не устоялись точные определения, и каждый ученый достаточно свободно определяет предмет своего исследования в границах художественных инноваций XX века. Андрей Крусанов в своем фундаментальном исследовании «Русский авангард» рассматривает социальный, искусствоведческий и исторический контексты, в которых употреблялся термин, отмечая, что *«в искусствоведческом контексте термин авангард был осознан как присущее некоторым художественным явлениям вневременное качество: новаторство в области формы и содержания, эстетический бунт, художественное открытие и изобретательство»* [Крусанов 2010: 14]. Настоящее исследование при определении авангарда будет опираться на данный тезис, однако также будет разделять авангард на ‘антинарративистский’ или ‘радикальный’ (т.е. стремящийся упразднить нарративную структуру; к таковому стоит отнести футуризм, дадаизм, конкретную поэзию, поэзию языка и т.д.) и ‘нарративистский’ (сюрреализм, битники и т.д.). В историческом контексте данная работа также будет опираться на общепринятые термины: ‘первым’ или ‘историческим’ авангардом будут называться довоенные авангардистские движения и тенденции, ко ‘второму’ авангарду будут относиться направления, сформировавшиеся после Второй Мировой войны.

Обращение к типографскому искусству как к медиуму поэтического слова было повсеместно во множестве авангардных движений, в первую очередь, ‘антинарративистского’ характера. В качестве симптома авангардистского поиска, типографика выделяется не только в очевидных Италии, Швейцарии, Германии, России, но также и в ряде других стран с не

столь хорошо изученным авангардом. Стоит привести в качестве примеров югославскую группу журнала «Зенит», бразильскую радикальную поэтическую группу «Noigandres» и визуальную поэзию чешского «деветсила».

В Греции авангард оформился в автономное художественное явление лишь в 1960-х с появлением журнала «Πάλι». Десятилетие спустя, благодаря радикальным представителям ‘поколения 70-х’, ‘гибридный’ [Arseniou 1997] авангардизм стало возможным условно разделить на ‘нарративистский’ и ‘радикальный’.

Предметом настоящего исследования являются типографические эксперименты в поэзии греческого авангарда, целью — определение и анализ комплекса методов использования типографики в общем авангардистском дискурсе.

Исходя из вышенаписанного, для данного исследования были поставлены следующие задачи:

- дать краткую характеристику типографики ‘исторического авангарда’
- рассмотреть основные типографические эксперименты в греческой поэзии с начала XX века по наши дни
- дать характеристику греческим авангардистским движениям, широко использовавшим типографику в своей творческой практике
- описать контекст, в котором в стране возникали ‘очаги’ авангардизма
- на основе этого установить и проанализировать греческие тенденции авангардистского поиска
- проанализировать диахроническую преемственность греческого авангарда

Первая глава настоящей работы посвящается рецепции 'исторического' авангарда в Греции. После общей характеристики типографических экспериментов довоенного авангарда, будет рассмотрена рецепция футуризма, помимо ряда статей, выраженная в стихотворениях Фотоса Иофиллиса, впервые в Греции использовавшего нестандартное расположение слов на листе в авангардистском дискурсе. Особое внимание в главе будет уделено фигурной поэзии Потиса Псалтираса, являющейся уникальным случаем в поэзии благодаря своему парадоксальному сочетанию авангардизма и греческой поэтической традиции. В конце первой главы будет проведен общий анализ поэтической модернистской среды, который объяснит, почему в первой половине века в Греции не появилось ни одного сплоченного авангардистского движения.

Начало второй главы будет посвящено послевоенной авангардистской группе, берущей свое начало в афинском экзистенциализме, и впоследствии оформившейся с появлением журнала «Πάλλ». В основе главы будет лежать анализ появившихся в стране авангардистских практик, в той или иной степени включающих в себя типографику. К таковым относятся конкретная и визуальная поэзия, а также поэзия языка. В конце главы будет проведен анализ типографических экспериментов в поэзии современных авторов, Василиса Аманатидиса и Константиноса Папахараламбоса.

Глава 1. Типографика исторического авангарда и ее рецепция в Греции

1.1. Типографические эксперименты исторического авангарда

Вопрос визуализации поэтического слова волновал деятелей искусства на протяжении многих веков. В «Греческой антологии» содержатся первые примеры так называемых ‘фигурных стихов’, написанные между вторым и третьим веками до нашей эры. Эти стихи, авторства поэтов Симиаса Родосского, Феокрита и Досиада, выполнены в форме различных предметов (например, топора или яйца) [Greek Bucolic Poets 1912] и во многом предваряют открытия модернизма.

С появлением техники типографии, ряд авторов задался вопросом использования ее не только как технического, но и выразительного средства. Таким образом, визуальные эксперименты в литературе стали осуществимыми в рамках исключительно типографского набора. Однако вплоть до XX века ‘наборный’ метод и ‘эстамп’ (оттиск на бумаге с печатной формы) зачастую мирно сосуществовали друг с другом в произведениях экспериментаторов. С XV по конец XIX века визуальные эксперименты представляли собой скорее яркие вспышки в истории литературы, не снискавшие обилия последователей, будь то типографические изыски Франсуа Рабле, причудливые анаграммы, поэтические лабиринты и ребусы Хуана Карамуэля (Лобковица) в его «Метаметрике» (1663) [Higgins 1987: 193], передовая типографическая акцентировка и осмысленные пустые страницы в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» (1767) Лоренса Стерна [Стерн 2000] или знаменитое стихотворение Льюиса Кэрролла в форме крысиного хвоста из «Приключений Алисы в Стране чудес» (1865) [Carroll 1995: 19].

В конце XIX века творческие поиски передовых авторов создали предпосылки для появления модернизма. Предтечей типографических

экспериментов в поэзии, безусловно, следует считать Стефана Малларме, а именно, его поэму «Бросок костей» (1897). Осознавая новизну своих экспериментов с пробелами, шрифтами и расположением на странице (замысел Малларме состоял и в отказе от двусторонней страницы в пользу разворота), поэт написал к своей работе предисловие, объясняющее его творческий метод.

«Пробелы (а они действительно играют здесь весьма важную роль) поражают лишь сначала; этого требовала версификация: поэзию должна окружать тишина, и поэтому какой-либо лирический отрывок или небольшое стихотворение, располагаясь в центре страницы, занимает, как правило, ее треть; я не нарушил этого соотношения, а лишь рассредоточил строки. Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового — скорее, призматические преломления и отражения некой Идеи, которые возникают только на миг, пока длится их роль в той или иной духовной мизансцене,— то сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк в зависимости от их приближения или удаления от скрытой сквозной нити и соответственно с требованиями правдоподобия. <...> Различные типографские шрифты, выделяющие основной, вторичный и побочные мотивы, регулируют декламацию: устремлённость строк вверх или вниз подсказывает соответственное повышение или понижение интонации» [Малларме 1995: 270–271].

По мнению автора, «Бросок костей» обладал потенциалом создания новой «симфонической» поэтической системы, способной к выражению интеллектуальных чаяний творцов, в то время как классический стих сохранял бы за собой чувственное пространство.

Среди авангардных движений начала XX века немного найдется не взявших типографское оформление литературных произведений в качестве одной из ключевых техник. Это объясняется не только стремлением к новизне: одной из ключевых интенций авангарда было возвращение институционализированного эстетизмом искусства в непосредственную жизненную практику [Бюргер 2014: 52]. Следуя этой логике, авангардисты тяготели к смешению 'высокого' и 'низкого' искусств, и язык, присущий преимущественно плакату, проникал в стихотворное пространство, наделяя литературное произведение своей визуальной выразительностью. Также немалую роль сыграла и тенденция авангарда к синтезу искусств в одном произведении.

Впервые типографское оформление литературных произведений в качестве составного элемента эстетики целого движения было взято на вооружение появившемся в 1909 году футуризмом. Основатель движения Ф.Т. Маринетти использовал изобретенные им освобожденные от привычной логики синтаксических связей 'слова на свободе', в которых типографская акцентуация посредством своей эмфатической функции оказывала существенное влияние на смыслообразование. В манифесте «Семафорическая роль прилагательного» Маринетти также объявлял о типографском перевороте. Он писал: *«... мой переворот направлен против того, что называется гармонией шрифта в странице, которая противоречит приливам и отливам стиля, проявляющимся на пространстве этой страницы. В случае надобности мы будем применять 3 или 4 краски на странице и 20 различных шрифтов. Например: курсивом будет обозначаться серия одинаковых и быстрых ощущений, жирный шрифт будет обозначать резкие звукоподражания и т.д. Отсюда вытекает новое живописно-типографское представление о странице»* [Маринетти 2017: 103]. Наиболее известным произведением, написанным 'словами на свободе', является поэма Маринетти «Zang Tumb Tumb» (1914)

[Marinetti 1914]. Итальянский футуризм на протяжении всей своей истории уделял колоссальное внимание визуальному оформлению своих литературных трудов. В 1916 году в Милане вышла книга Вольта Футуриста (псевдоним Винченцо Фани) «*Archi voltaici: Parole in libertà e sintesi teatrali*» («Вольтовые дуги: Слова на свободе и высказывания о театре») [Volt 1986]. Помимо типографского оформления страниц самой книги, в нее также были вложены четыре отдельных разворота, представляющие собой отдельные произведения искусства, сочетавшие ‘слова на свободе’ и выполненные типографскими знаками иллюстрации. Другим важнейшим примером типографики футуристов является каталог «*Depero Futurista*» [Depero 1927], посвященный периоду творчества художника Фортунато Деперо с 1913 по 1927 год и целиком выполненный как типографический эксперимент.

Не меньшее внимание типографике уделяли и русские авангардисты. В 1914 году выходит книга Василия Каменского «*Танго с коровами. Железобетонные поэмы*» [Каменский 1914], являющаяся новаторской практически во всех отношениях. Книга была напечатана на пятиугольных обойных листах, а ряд представленных в издании ‘железобетонных поэм’ автора представлял собой графически поделенные на ‘ячейки’ словесные конструкции. Подобные поэтические конструкторы, во-первых, устанавливали свободный порядок чтения, упраздняя привычную логику прочтения сверху вниз, а во-вторых, расширяли границы восприятия, позволяя рассматривать «железобетонную» поэму как во всей совокупности, так и как комбинацию самостоятельных стихотворений. Исследователь Михаил Карасик также отмечает родственность подходов между произведениями Каменского и футуристической ‘аэроживописью’ (видом живописи, написанной как-бы с перспективы полета). Каменский, поэт и авиатор, строит свои произведения подобно планам местности, а пятиугольная форма страницы создает более правдоподобную геометрически топографию улицы [Карасик 2017: 173]. Особое место в типографике русского футуризма занимают издания

Тифлисской радикальной авангардистской группы «41 градус», основными деятелями которой были Алексей Крученых, Игорь Терентьев и Илья Зданевич. Зданевич, побывавший в молодые годы учеником в нескольких типографиях, мыслил итоговое произведение не только в поэтических, но и в типографических терминах, лично контролируя набор книг издательства «41 градус» в типографии и давая указания типографу. Написанные им в период 1916-1923 заумные «дра» (драмы), а в особенности, последняя из них, «лидантЮ фАрам» (1923) [Ильязд 1923], фактически превращающая литературный текст в произведение визуального искусства, считаются выдающимися образчиками модернистской типографики. Типограф Владимир Кричевский называет используемую футуристами технику типограммой. В своей книге «Типографика в терминах и образах» он дает следующее определение:

«Типограмма — такая форма набора или верстки, которая самоиллюстрирует заключенный в ней текст. Созвучная сюжетному, идейному, эмоциональному содержанию текста, она представляет собой крайний случай синтеза слова и изображения. Синтез переходит в слияние, хотя в одних случаях образ вычитывается только в сочетании со словом, в других (смотря по тому, насколько образ предметен) — безотносительно к нему.

В превращении текста в картинку могут участвовать:

фигурный силуэт группы строк;

изгибы и изломы строк, превратившихся в штрихи линейного рисунка;

фактурные и тональные различия в массиве набора;

характер выбранной гарнитуры;

выделения за счет кегля, начертания, рисунка шрифта;

особенности соположения букв, строк, других элементов типографической композиции;

повтор одного и того же элемента;

оптические и другие искажения исходной наборной формы».
[Кричевский 2010: 119]

Эксперименты русского футуризма унаследовал советский конструктивизм. Однако если футуристы самостоятельно и, зачастую, совершая ряд ошибок в макетировании, стремились достичь конечного результата, в конструктивизме «конструктором» книги не обязательно должен был быть ее автор. Одним из хрестоматийных примеров конструктивистской типографики является книга Владимира Маяковского «Для голоса» (1923) [Маяковский 1923], «конструктором» которой выступил Лазарь Лисицкий. Однако если в случае союза Маяковского и Лисицкого, их взаимодействие равноценно дополняло друг друга, случалось, что именно типографское оформление диктовало восприятие произведения и его место в истории. Одним из наиболее известных примеров подобного является типографский монтаж пропагандистской поэмы Александра Безыменского «Комсомолия» (1928), выполненный выдающимся советским типографом-конструктивистом Соломоном Телингатером [Телингатер 2015].

Провозглашенный Маринетти типографский переворот был перенят и последующими авангардистскими течениями. Однако амбиции Маринетти задавать тон всему авангарду и его стремление видеть во всех молодых движениях лишь филиалы итальянского футуризма, раздражали его более молодых единомышленников, которые, стремясь освободиться от его гегемонии, разрабатывали собственные творческие методы. Например, ‘восставшая’ против диктата Маринетти английская группа вортицистов, возглавляемая Перси Уиндемом Льюисом и имевшая среди своих идеологов

поэта Эзру Паунда, использовала в своем журнале «BLAST» (1914-1915) типографическую акцентуацию уже иначе. Если типографика футуристов представляла собой причудливые словесные ребусы, для восприятия которых читатель/зритель должен был разглядывать их подобно живописным произведениям, то типографика вортицистов, выраженная в их манифесте [Lewis, Pound 1914], являла единый монолитный блок текста, читаемого в привычной и заранее установленной последовательности, в котором игра с размером шрифта и расположением слов на странице подчеркивала экспрессивность текста, манифестируя новизну движения скорее своим непосредственным присутствием, нежели оригинальным способом использования.

Дадаизм также невозможно представить без типографских изысков. Склонное к эпатажу превыше всех прочих авангардистских движений и в наиболее радикальной форме ставящее под сомнение значение и значимость концепции авторства, дадаизм в своей типографике стремился к максимальной эклектичности и провокативной, скандальной выразительности. Стоит также принимать во внимание присущий движению интернационализм: несмотря на явные различия в локальных ответвлениях Дада, будь то интеллектуальный сарказм Нью-Йоркской ветви, нигилистический пафос Парижан или неприкрытая политизированность Берлинского Дада, выраженная, в частности, в фотомонтажах Джона Хартфилда, дадаисты по всему миру взаимодействовали друг с другом. Так типографический шедевр Зданевича «лидантЮ фАрам» вышел с предисловием парижского дадаиста Жоржа Рибемон-Дессеня, а журнал Франсиса Пикабиа «391», издававшийся в разные периоды в Барселоне, Нью-Йорке, Цюрихе и Париже, приютил на своих страницах многих представителей как американского, так и Парижского дадаизма. Наиболее эклектичный с точки зрения типографики 20-й выпуск журнала содержал поэму-коллаж Тристана Тцара «Une nuit déchec gras» [Picabia 1999: 76],

составленную из объявлений доступных в продаже изданий дадаистов и типографски оформленную. Отдельно стоит выделить журнал ганноверского дадаиста Курта Швиттерса «Merz», издаваемый с 1923 по 1932 год и оказавший колоссальное влияние на развитие графического дизайна. На страницах журнала, среди прочих, публиковались голландский художник и архитектор Тео Ван Дусбург, немецкий типограф и дизайнер Ян Чихольд, сделавший типографскую интерпретацию звуковой поэмы Швиттерса «Ursonate», а также Лазарь Лисицкий, опубликовавший в 4-м выпуске издания свой манифест «Topographie der Typographie», в котором объявлял о превосходстве оптики над фонетикой [Lissitzky 1923].

Эксперименты в области типографики неразрывно связаны с появившейся в начале XX века концепцией «малых журналов». Такой тип журналов не был рассчитан на получение прибыли и издавался по частной инициативе или инициативе небольшого круга лиц, а следовательно, был открыт наиболее смелым экспериментам в искусстве. Именно «малые журналы» становились вестниками новых авангардных течений и основной площадкой для творческого взаимодействия и коллективных манифестаций представителей этих течений. Таким образом, «типографский переворот», как инструмент изменения привычного восприятия произведения, сопутствовал, а в чем-то и вытекал из изменившейся концепции донесения произведения до читателя, дававшей авторам большую творческую свободу.

1.2. Рецепция футуризма в Греции

В 1909 году, когда Маринетти опубликовал свой манифест, не прошло еще и столетия со времени греческой революции. Ввиду диалектной вариативности, 'языкового вопроса' и неразрывно связанной с ними проблемой национальной самоидентификации, в центре творческого поиска греческих литераторов стояла постройка единой языковой системы и преемственность существующих, а не поиск новых литературных форм. Исследователи М.Л. Кисилиер и В.В. Федченко отмечают, что на протяжении XIX века в Греции фактически не было одного литературного языка [Кисилиер, Федченко 2011: 440]. В 1929 году Йоргос Теотокас в своем эссе «Свободный дух» прокомментировал данную ситуацию следующим образом: *«Οι πνευματικοί οδηγοί που αναφέρω παραπάνω σκείστηκαν θεληματικά μέσ' στα ελληνικά ζητήματα, αφιέρωσαν με αυτοθυσία όλες τις δυνάμεις τους στο έργο της ελληνικής αναμόρφωσης και δεν επιδίωξαν να δώσουν έργα ευρωπαϊκής σημασίας. Δε θα τους κατηγορήσουμε βέβαια γι' αυτό. Τουναντίο, θα τους είμαστε ευγνώμονες γιατί χωρίς μερικούς τέτοιους ανθρώπους ποιος ξέρει που θα βρισκόμασταν σήμερα»* («Наши духовные проводники, о которых я говорю выше, добровольно замкнулись на греческих вопросах и, принося таким образом себя в жертву, отдали все свои силы внутренним преобразованиям, не стремясь создать произведения европейской значимости. Но, конечно, мы не будем их упрекать в этом. Наоборот, давайте будем им благодарны, ведь без этих нескольких человек, кто знает, где бы мы оказались сегодня») [Θεοτοκάς 2002: 39]. Помимо всего этого, господствующей идеологией в стране на тот момент была «великая идея» с ее экспансивными амбициями и мечтой вернуть Константинополь. Эти устремления создавали 'пассеисткие', как сказал бы Маринетти, ориентиры, среди которых не было места урбанистическому разрушительному пафосу авангарда.

Однако нельзя сказать, что в Греции не интересовались переменами, происходящими в мировой литературе в начале XX века. Так уже буквально через две недели после выхода первого футуристического манифеста, 5-го марта 1909 года, в Константинопольском журнале «Νέον Πνεύμα» публикуется его первый перевод вместе со статьей Ахиллеаса Калевраса «Н Αποθέωσις του εκκεντρισμού» («Апофеоз эксцентричности»), содержавшей искаженную информацию и негативную оценку молодого движения. В сентябре того же года в журнале «Σεράπιον» (Александрия) был опубликован новый перевод с новой, столь же неблагоприятной к футуризму критикой. В мае 1910 в журнале «Κόσμος» (Смирна) появляется статья Стилпонаса Питтакиса «ο Μελλοντισμός» («Футуризм»), содержащая переводы тезисов Маринетти и положительный комментарий его деятельности в обновлении искусства [Πλάκας 1986: 15], а год спустя на защиту футуризма встает, пожалуй, главный официально признанный греческий поэт второй половины XIX века Костис Паламас. В своей статье «Μελλοντισμός» («Футуризм»), написанной в форме открытого письма к Маринетти и опубликованной в газете «Νουμάς», Паламас заявлял: *«Κι ακόμα θυμάμαι πως έχω την τιμή ναγωνίζουμαι, στον τόπο τούτο, με όλη μου την ψυχή, για το θρίαμβο της ζωντανής μας γλώσσας, που την καταφρονούν όλες οι πρόληψεις του περασμένου ναγωνίζουμαι για την καθιέρωση μιάς τέχνης που να σπαρταρίζει από λευτεριά κι από ειλικρίνεια κι από ζωή. Όλα τα θυμάμαι, και κράζω μαζί σου! Ζήτω του μελλοντισμού!»* («И также помню я, что удостоен чести всей своей душой бороться за торжество нашего живого языка на этой земле, когда его попирают все предрассудки прошлого, бороться за создание искусства, преисполненного свободы, искренности и жизни. Все это помню и вместе с тобой провозглашаю: Да здравствует футуризм!») [Παλαμάς 1911 : 71]. В 1912 году издание «Νεότης» (Смирна) публикует серию статей, содержащих как анализ футуризма, так и переводы работ Маринетти, а в 1913 в газете «Χαραυγή» выходит статья «Από τη Ρωσία: Ο Φουτουρισμός» («Из России: Футуризм») [Πλάκας 1986: 15].

1916 год стал ключевым для греческого футуризма. С марта по начало апреля в трех номерах издания «Арμονία» выходят «Ὠδές: Φουτουριστικά ποιήματα» («Оды: Футуристические стихотворения») Ламброса Астериса (настоящее имя Димитриос Карахалиос) под псевдонимом Амфион. Эти необычные стихотворения были вдохновлены Первой Мировой войной и имели отличительную особенность в форме — рифму составляли не последние, а первые слова в строчках [ibid: 16]. Очевидно, что Астерис не стремился использовать технические открытия футуризма, однако видел сходные настроения между работами футуристов, воспевающих *«человека, держащего руль»* и восхваляющих *«войну — единственную гигиену мира»* [Тастевен 2017: 87], и собственными стихотворениями. Вслед за стихотворениями Амфиона, также в апреле 1916, «Арμονία» публикует два стихотворения Фотоса Иофиллиса (псевдоним Спироса Мусуриса) под названием «Τα Χαφτεία» (район в центре Афин) и «Σ.Α.Π.» (Железная дорога Афин и Пирея) [Γιοφύλλης 1916]. Именно эти стихотворения, в ироничной манере описывающие жизнь мегаполиса, позволяют говорить о существовании греческого футуризма. Оба произведения, очень близкие как по содержанию, так и по интонациям, изобилуют звукоподражаниями и типографской акцентуацией, однако «Σ.Α.Π.» примечательно также игрой с расположением слов на странице:

Σκάλα. Ροβολώντας. Πόδια, ποδαράκια, τακούνια, τακουνάκι. ΙΙΙ. ΙΙΙ. Ι Εδώ.

Εκεί. Αποκεί. Θέσι. Σάλπιγκα. Α! Να! Γρ, γρ. γρ. Ντρ, μπρ. . ΝΤΡ. ΜΠΡ! Σκοτάδι.
Στο τούνελ.

Φώς κόκκινο.

Κορίτσι κόκκινο. ΓΚΡ.

ΝΤΡ, ΜΠΡ

Γλυστρώντας.

Κορίτσια κόκκινα ΓΚΡ.

Όμορφα κορίτσια

ΓΚΡΡΡΡ κομψά ποδαράκια

ΓΚΡΡ Άσπρα κορίτσια

μαλακά μουτράκια

ΦΩΣ Άσπρο φώς

πράσινα } Τα πράσινα, τα πράσινα, τα πράσινα!

Τα σταχτιά, οι ελιές. 500.1000 ελιές. Μπλέ. Τα γυάλινα τραίνα: Εμείς για τον Περαιά. Αυτά για την Αθήνα. Γλίστρημα. Πλαϊ-πλαϊ. Γυναίκες και παιδιά αντίκρυ. Μεσ' από τα τραίνα. Τα τραίνα. Τα τραίνα τα γυάλινα, πάντα γυάλινα. Οι ελιές για την Αθήνα. «Αντίο! ΑΝΤΙΟ!» Άνθη, χόρτα. Σπίτια, ταρατσες. Θάλασσα. Ανοιχτά, ανοιχτά! -Μουντά! Γανωμένα, λεκιασμένα, λερωμένα. Τοίχοι. Σταχτιά. Έπειτα κίτρινα. Οι ρεκλάμες, πορτόνι, Περαιάς. Το κόκκινο τράμ_ _ _ [ibid]

Ступени. Спускаясь. Ноги, ножки, каблуки, каблучочки. III. III. I Здесь.

Там. Оттуда. Место. Рев. А! На! Гыр, гыр. гыр. Дыр, быр. . ДЫР. БЫР! Тьма.

В туннеле.

Цвет красный.

Девочка красная. ГЫР.

ДЫР, БЫР

Скользя.

Девочки красные ГЫР.

Красивые девочки

ГЫРРРР изящные ножки

ГЫРР Белые девочки

нежные мордашки

СВЕТ Красный свет

зелень } Зелень, зелень, зелень!

Пепельность, оливы. 500.1000 оливок. Синева. Сверкающие поезда: Мы в Пирей. Они в Афины. Скользит. Плечом к плечу. Женщины и дети напротив. Внутри поезда. Поезда. Поезда сверкающие, всегда сверкающие. Оливы в Афины. «Прощай! ПРОЩАЙ!» Цветы, травы. Дома, террасы. Море. Открыты, открыты! - Тусклы! Вылужены, испачканы, грязны. Стены. Пепельность. Желтизна следом. Рекламы, фасады, Пирей. Красный трамвай _ _ _

В этих стихотворениях Иофиллиса безошибочно угадывается пародирование стиля Маринетти, очевидное для всех, кто читал его работы или присутствовал на лекциях. В доказательство приведем воспоминание Бенедикта Лившица о приезде ‘отца футуризма’ в Россию: *«...Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударяя кулаком по пюпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание. Пот градом катился по его оливковому лицу, воинственные усы à la Вильгельм уже не торчали кверху, воротник размяк, утратив всякую форму, а он продолжал засыпать аудиторию пулеметным огнем трескучих фраз, в которых плавный романский период на каждом шагу кромсался взрывами звукоподражаний»*. [Лившиц 2011: 204-205]. Подобный Иофиллису иронический тон прослеживается в пьесе «Священная проститутка» соратницы Маринетти Мины Лой, один из героев которой, Футуризм, является доведенным до гротеска основателем движения:

«(Футуризм дает им большую книгу под заглавием «Женщины, которыми я обладал»)

Женщины. Но — ?

Футуризм. Без разницы — обладал бы, если бы я не болтал так много — Но, пожалуй, я бы лучше прочел вам прото-стих

Тататата та та та та та та та та та

плум плам плам плуфф плуфф фrrrrrrr

urrrrrrrrrrrrrrrraaaaaaaaaa

плуфф плафф плафф готтготт глуглу

крааа крааа

КЛОК-КЛОК ГЛУГЛУ ГЛУГЛУ КЛОК-КЛОК

ГЛУГЛУ

СКСКСКСК ———

По-вашему, вы могли бы вступить со мной в отношения более интимные, чем у нас есть сейчас?

Женщины. (вдохновенно) Нет. (вздыхают)» [Лой 2015 : 80-81].

Таким образом, можно предположить, что в задачи Иофиллиса не входила преемственность футуристических экспериментов. Его интересовал футуризм, однако поэт относился к молодому движению с изрядной долей скепсиса и иронии. Подтверждением этого служит факт, что на протяжении своей долгой жизни, поэт ни разу не возвращался к подобным экспериментам, а также слова самого автора. В его статье 1960-го года «Футуризм в Греции», ставшей первой в истории попыткой осмысления рецепции футуризма в Греции, он писал:

«Στο φουτουριστικό γεύμα που δόθηκε για να τιμηθεί ο Μαρινέττι όταν το Φλεβάρη του 1933 ήταν στην Αθήνα, σηκώθηκεν ο Γιοκαρίνης και απάγγειλε τον «Σ.Α.Π.» και μάλιστα με πολλές ηχητικότητες της φωνής και με τη βοήθεια μιάς σφυρίχτρας... Αυτό το κομμάτι ενθουσίασεν ιδιαίτερα και το Μαρινέττι που με ανακήρυξε προφορικά και γραπτά φουτουριστή, χωρίς βέβαια να μπορώ να δεχτώ τον τίτλο».

«На футуристическом обеде, устроенном в честь Маринетти, когда в феврале 1933 он посетил Афины, встал Иокаринис и прочел «Σ.Α.Π.», разумеется, со всеми звукоподражаниями, помощником голосу в которых послужил свисток... Маринетти отнесся к этому произведению с особым энтузиазмом, в письменной и устной форме

объявив меня футуристом, хоть, конечно, я и не могу принять этот титул» [Γιοφύλλης 1960: 850].

Также к 1916 году относятся первые известные публикации другого футуриста греческого происхождения. Алкивиадис Яннопулос впервые оказался в Милане в 1906 году в возрасте десяти лет. В 1910-х Яннопулос попадает под влияние Маринетти и под псевдонимом Alk Gian начинает публиковать футуристические произведения и журналы футуристической направленности «Freccia Futurista» и «Zibaldone». Пик его деятельности в Италии приходится на период с 1917 по 1921. В феврале 1924 года Яннопулос вернулся в Грецию, где снискал репутацию уважаемого писателя-модерниста и ни разу не обмолвился о своем участии в футуристическом движении вплоть до 1976 года, когда на мероприятии, посвященном столетию со дня рождения Маринетти, он впервые публично сказал о своей связи с футуризмом. [Giannopoulos, Perlorentzou 1999: 32-33]

1.3. Фигурная поэзия Потиса Псалтираса

В 1931 году в выпуске за июль-декабрь журнала «Νέα Εστία» вышла статья Потиса Псалтираса «Η σχηματική ποίηση» («Фигурная поэзия»), в которой автор рассуждал о необходимости визуального оформления стихотворных произведений, а также объяснял собственный творческий метод. Он писал:

«Όταν δημοσιεύθηκε η πρώτη σχηματική συλλογή του γράφοντος «Σχήματα», πολλοί αζαφνίσθηκαν – πράγμα που εξάπαντος δεν θα εγινότανε, αν ήθελαν να σκεφθούν ότι στις καθημερινές μας προφορικές αφηγήσεις και συνομιλίες συχνά αναγκαζόμαστε να ζητούμε εκφραστική επικουρία από διάφορα όχι μονάχα «σχήματα λόγου», αλλά και πραγματικά σχήματα, για να γίνουμε περισσότερο αντιληπτοί και εμφαντικώτερα εκφραστικοί».

«Когда вышел в свет первый фигурный сборник вашего покорного слуги, «Σχήματα» («Фигуры»), у многих он вызвал недоумение. Безусловно, этого бы не случилось, если бы они задумались над тем, что в наших повседневных устных рассказах и беседах для большей выразительности нам требуется помощь не только «фигур речи», но и фигур в буквальном смысле, которые облегчают понимание и способствуют выразительности [Ψαλτήρας, 1931: 763].

Примечательно, что Псалтирас, в сотрудничестве со своим типографом создававший сложное и типографски безупречное оформление собственных стихотворений, совершенно игнорировал продолжавшиеся уже два десятилетия изыскания авангардистов в этой области. Поэт черпал вдохновение в фигурных стихах древнегреческих поэтов, из модернистов ссылаясь лишь на «Каллиграммы» (1918) Гийома Аполлинера, которые считал трудно читающейся «невнятной путаницей» («αλλόκοτο μπέρδεμα») [ibid: 764]. Работы Псалтираса действительно существенно отличаются от

аполлинеровского сборника: Псалтирас использует исключительно типографскую технику, то есть, его произведения технически являются не каллиграммами, а типограммами. Также поэт, заботясь о правильном прочтении своих работ, всегда обозначает порядок чтения, используя для этого или цифры, или соответственный типографский знак. Также Псалтирас достаточно консервативно относится к языку и в выборе тем, лексике и строгом соблюдении размера предстает скорее архаистом, нежели авангардистом. Приведем в пример стихотворение «Κυκλικές σκέψεις σοφοῦ» («Кругообразные мысли мудреца») из сборника «Φίγυρες»:

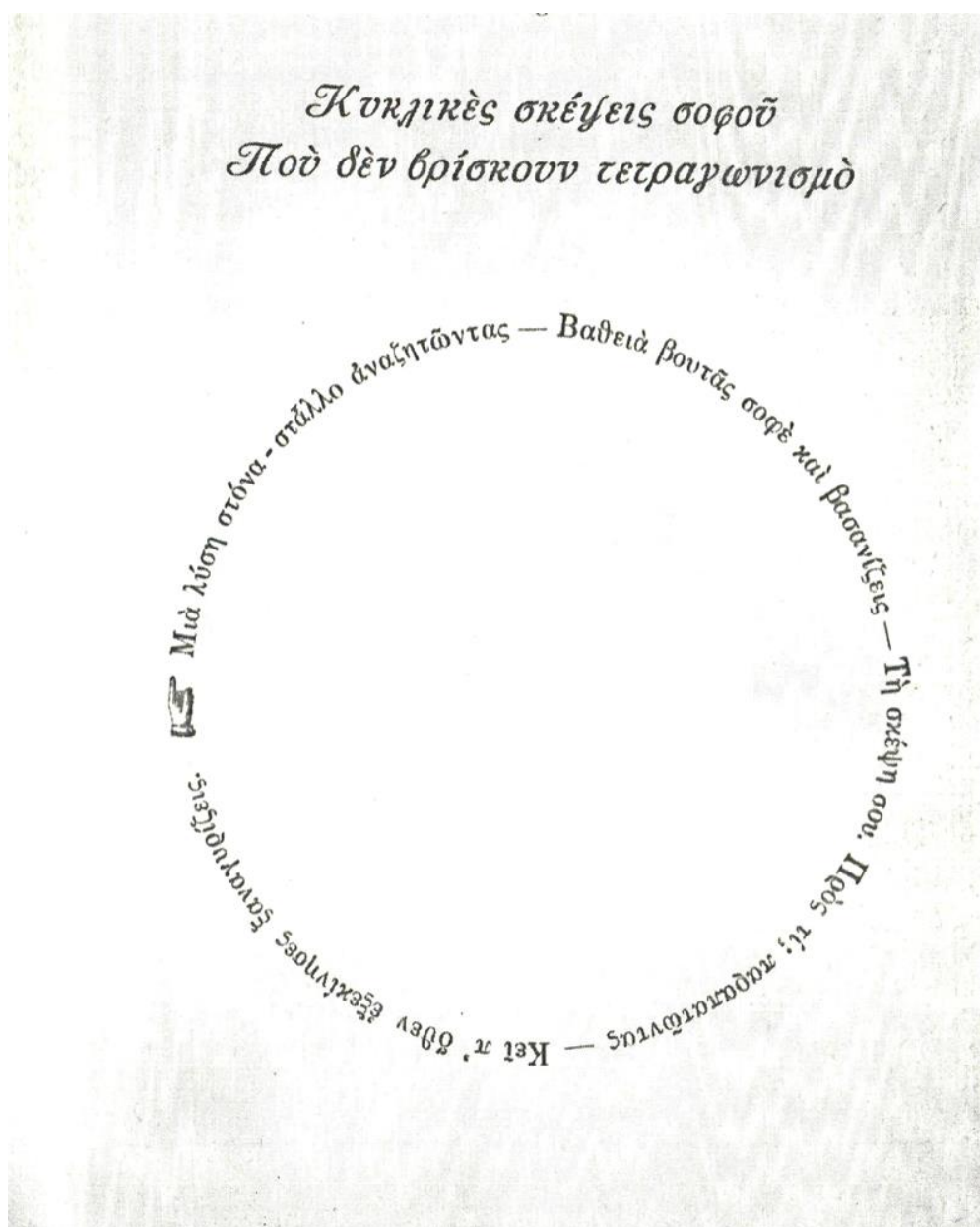


Рис. 1. П. Ψαλτήρας - Κυκλικές σκέψεις σοφοῦ [Ψαλτήρας 1929: 8]

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| Κυκλικές σκέψεις σοφού | Кругообразные мысли мудреца |
| Που δεν βρίσκουν τετραγωνισμό | Которые не выразить квадратом |
| Μιά λύση στόνα - στάλλο αναζητώντας | Мудрец, ища решение там и сям |
| Βαθεία βουτάς σοφέ και βασανίζεις | Ныряешь глубоко ты и терзаешь |
| Τη σκέψη σου. Προς τι; παραπατώντας | Рассудок свой. К чему же? И ступив |
| Κεί π' όθεν εξεκίνησες ξαναγυρίζεις. | К истоку, вновь движение начинаешь. |

В данном произведении именно типографская конструкция, самоиллюстрирующая четверостишие, обуславливает выразительность текста: читатель, следуя мысли мудреца, вместе с ним приходит к исходной точке повествования. Псалтирас иронизирует над своим героем; ирония проявляется и в самом названии произведения. Квадрат, напрашивающийся для четверостишия, не столь выразительно иллюстрировал бы тщетное движение по кругу и цикличность (еще один перевод слова ‘κυκλικός’) процесса.

Визуальная сторона является первичной при восприятии творческого замысла Псалтираса: она изначально задает тон произведения, но также и в процессе чтения и последующем анализе, не утрачивает свои эмфатические функции. Однако язык также играет для поэта существенную роль. Сочетание архаизмов и вычурной лексики с просторечием и нарочитой высокопарностью выдают истинное отношение автора к лирическим героям

своих произведений. Так одно из наиболее типографски изысканных стихотворений Псалтираса, «Μιά γέφυρα στον έρωτα» («Мост в любовь») из сборника «Τесum Habita» (1930), подражает средневековой любовной лирике:

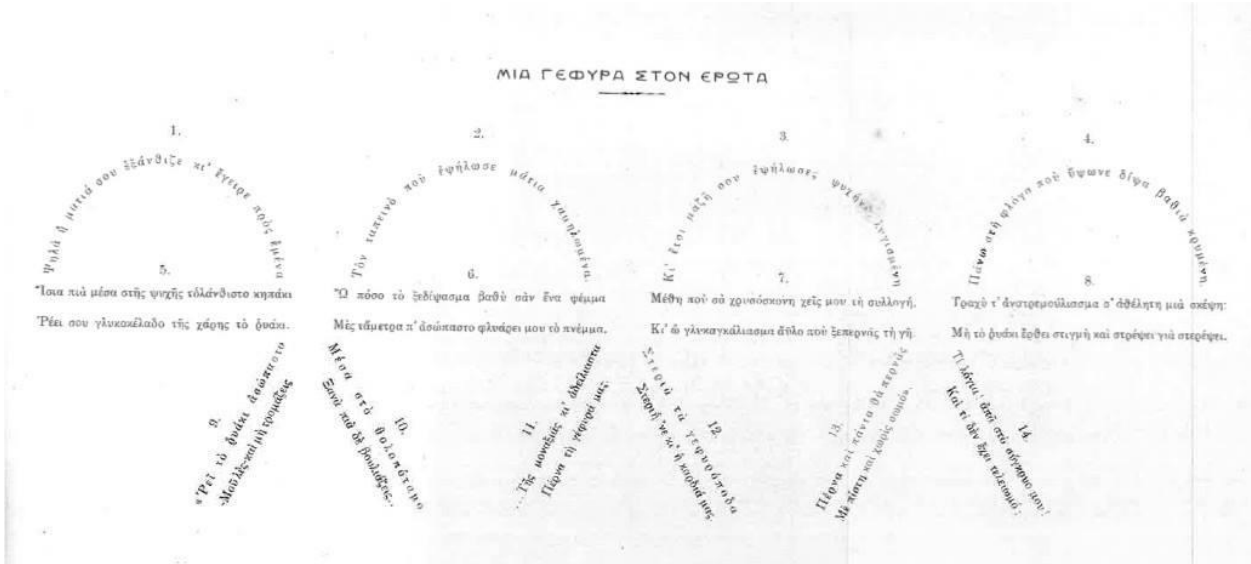


Рис. 2. Π. Ψαλτήρας - Μιά γέφυρα στον έρωτα [Ψαλτήρας 1930: 45]

| Μιά γέφυρα στον έρωτα | Мост в любовь |
|---|--|
| Ψηλά η ματιά σου εξάνθιζε κι έγειρε προς εμένα | И в вышине твой взгляд расцвел, и на меня взглянула |
| Τον ταπεινό που εψήλωσε μάτια χαμηλωμένα | Смиренного, глаза опущенные лишь поднявшего |
| Κι έτσι μαζί σου εψήλωσες ψυχήνε λυγισμένη | Согбенный дух мой в миг возвысился с тобою |
| Πάνω στη φλόγα που ύψωνε δίψα | Над пламенем, поднявшим глубоко |

| | |
|---|---|
| βαθιά κρυμένη | запрятанную жажду |
| Ίσια πιά μέσα στις ψυχής τολάνθιστο κηπάκι | И вот уже в цветущем садике души |
| Ρέει σου γλυκοκέλαδο της χάρης το ρυάκι | Течет твой прелести ручей сладкоголосый |
| Ω πόσο το ξεδίψασμα βαθύ σαν ένα ψέμμα | О, это утоление жажды глубоко как ложь |
| Μες τάμετρα π' ασώπαστο φλυάρει μου το πνέμμα | Мой дух, неумолкаем, пустословит в строках |
| Μέθη πού σά χρυσόσκονη χείς μου τη συλλογή | Ты опьянение как песок златой мне щедро рассыпаешь |
| Κί ω γλυκαγκάλιασμα άυλο πού ξεπερνάς τη γή | О сладкое объятие, свирелью ты пронизываешь землю |
| Τραχύ τ' ανατρεμούλιασμα σ' ανθέλητη μιά σκέψη | Резка, внезапна дрожь от нежеланной мысли |
| Μη το ρυάκι έρθει στιγμή και στρέψει για στρέψει | Настанет миг — не обратится вспять ли речка? |

| | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| «Ρεί το ρυάκι ασώπαστο | «Течет неумолчный ручей |
| Μου λες και μη τρομάζεις | Давай-ка не пугайся |
| Μέσα στο θολοπόταμο | В водах мутных |
| Ξανά πιά δε βουλιάζεις | Не утонешь вновь |
| Της μοναξιάς κι αδείλιαστα | Ты одиночества наш мост |
| Πέρνα τη γέφυρά μας | Переходи без страха |
| Στεριά τα γεφυρόποδα | Крепки его опоры |
| Στεριή 'νε κι' η καρδιά μας. | Крепко и сердце наше |
| Πέρνα και πάντα θα περνάς | Переходи и вечность будешь ты идти |
| Με πίστη και χωρίς σωμό». | Пусть с верой, но без достижения». |
| Τι λόγια! απά στο σύγκρυσ μου! | Что за слова! На дрожь мою упали! |
| Και τι δεν έχει τελειωμό! | И что же, нет тому конца! |

Первые четыре строчки, образующие арки моста в типографской адаптации стихотворения, настолько изобилуют словами с коннотацией верха, что приобретают явный иронический, если не сатирический окрас: «ψηλά» («высоко»), «έγειρε» («подняла»), εψήλωσε («поднял»), εψήλωσες

(«возвысила»), «πάνω» («над»), ὑψωνε («поднял»). Для обычно кульминационной сцены встречи взглядов лирического героя с объектом своей страсти подобное описание является литературным штампом, и Псалтирас не дает своему читателю усомниться в его умышленном использовании. Арки моста не только символизируют изначальное душевное волнение героя, но также и имеют более декоративный, 'поверхностный' характер. «Прелести ручей сладкоголосый» («γλυκοκέλαδο της χάρης το ρυάκι»), обуславливающий существование моста, появляется уже непосредственно в его проезжей части. Лирический герой 'опьяняется' и 'утопает' в обретенном чувстве, однако смутно начинает осознавать нереальность порождаемых эмоциями фантазмов и боится, что наступит миг, когда ручей повернет свое течение («Μη το ρυάκι έρθει στιγμή και στρέψει για στρέψει»). Опора моста представляет собой шесть двусикий с уменьшенным в угоду типографской композиции количеством слогов. Заключенная в кавычки часть является обращением, очевидно, лирического героя к самому себе, или его вымышленным разговором с ручьем. Он убеждает себя смело идти по мосту с крепкой верой, но и осознанием, что никогда не достигнет другого берега. И сам себя в ужасе одергивает: «что же, нет тому конца!» («...τι δεν έχει τελειωμό!»). Таким образом, «Мост в любовь» Псалтираса иронически описывает неутолимое и нереализуемое в силу своей фантазмогоричности желание, которым движим влюбленный, причем «крепкой основой» моста является не нарциссическое упоение собственным чувством, но стремление найти в любви 'землю обетованную'.

Несмотря на очевидную разницу в конструкциях, можно провести параллели между типографским арочным мостом Псалтираса и арочным мостом через реку Арахос в городе Арта. Согласно преданию, изложенному в греческой народной песне «Της Άρτας το Γιοφύρι» («Мост Арты»), во время строительства все, построенное в течение дня обрушалось каждую ночь, пока не явилась птица и не сказала человеческим голосом, что для того, чтобы

мост стоял, главный строитель должен замуровать в нем свою жену. Данная аналогия, доступная лишь на визуальном уровне, придает «Мосту в любовь» хтонический подтекст, отсутствующий в текстуальной составляющей произведения.

Потис Псалтирас известен как автор шести сборников, из которых лишь четыре («Σχήματα» («Фигуры», 1929), «Μυστική φωνή» («Таинственный голос», 1929) [Ψαλτήρας 1929a], «Τесum Habita» (1930) «11» (1934) [Ψαλτήρας 1934]) являются ‘фигурными’ или содержат отдельные фигурные стихотворения. Примечательно, что если первый не ‘фигурный’ сборник «Ἄστρα ἢ πυρολαμπίδες» («Звезды и светлячки», 1928) [Ψαλτήρας 1928] является первым по хронологии, то «Χράπ... ντίννν» («Храп... диннн», 1931) [Ψαλτήρας 1931a] был издан уже после трех книг фигурных стихотворений.

Несмотря на противоречивость его творчества, парадоксальным образом сочетающего в себе новаторство и консерватизм, Псалтирас был единственным греческим поэтом первой половины XX века, взявшим за основу своего творческого метода сочетание изображения и текста. Более того, по вариативности типографских приемов, его творчество не имеет аналогов в Греции и по сей день.

1.4. Авангард и модернизм в Греции

В 1924 году во Франции выходит первый манифест сюрреализма, — нового движения, образовавшегося на осколках изжившего себя французского дадаизма. За два года до этого, основатель и главный идеолог движения, Андре Бретон, писал о названии своего детища: *«Мы уговорились обозначать этим термином некий психический автоматизм, который так хорошо согласуется с состоянием сновидения, — состоянием, которое сегодня весьма трудно ввести в жесткие рамки»* [Бретон 1993: 62]. Основной литературной техникой сюрреализма стало автоматическое письмо, представлявшее собой попытку освобождения от диктата логики повседневности и запись бессвязных образов, рождаемых подсознанием. Скрупулезность типографского набора противоречила подобному принципу спонтанности, основанному на ‘озарениях’, а не осознанной воле автора. Вследствие этого сюрреалисты не использовали типографику среди своих практик, и вместо этого при оформлении своих изданий уделяли внимание коллажам, а также, сочетанию текста и иллюстраций.

Именно сюрреализм стал единственным довоенным авангардным движением, достигшим Греции. Первым греческим сюрреалистическим изданием считается сборник Николаоса Каласа «Ποιήματα» («Стихотворения»), изданный им в 1933 году под псевдонимом Никитас Рандос [Karagiotis, 2013: 177]. Однако заговорили о сюрреализме лишь два года спустя, когда в 1935 году вышел сборник полностью автоматических текстов «Υψικάμινος» («Доменная печь») Андреаса Эмбирикоса. Эмбирикос стал главным идеологом греческого сюрреализма: в том же году он организовал лекцию «Υπερρεαλισμός, μια νέα ποιητική σχολή» («Сюрреализм, новая поэтическая школа»), в 1936 в его доме, ставшим местом собраний и чтений греческих новаторских поэтов, прошла выставка, посвященная сюрреализму, а в 1938 под его редакцией вышел сборник «Υπερεαλισμός Α'» («Сюрреализм 1»). Также в 1938 дебютировал сборником «Μην ομιλείτε εις

τον οδηγόν» («Не разговаривайте с водителем») самый радикальный греческий сюрреалист, поэт и художник Никос Энгонопулос [ibid: 178-79]. И, наконец, в 1940 году вышел первый и единственный ‘сюрреалистический’ сборник будущего нобелиста Одиссеаса Элитиса «Προσανατολισμοί» («Ориентир») [Ελύτης 1998].

Несмотря на попытки Эмбирикоса и Энгонопулоса создать в стране сюрреалистическое движение, сюрреализм оставался пусть и неотъемлемой с исторической перспективы, но все же, составной частью расцветающего с ‘поколением 30-х’ греческого модернизма. Основным рупором новаторской поэзии в то время был основанный в 1935 году Андреасом Карандонисом журнал «Τα Νέα Γράμματα». Группа поэтов, сплотившаяся вокруг журнала, включала в себя как ‘умеренных’ модернистов, так и более радикально настроенных авторов. Один из важнейших деятелей послевоенного греческого авангарда Нанос Валаоритис, дебютировавший в журнале в 1939 году, вспоминал: *«Στο πλαίσιο των Νέων Γραμμάτων, με τον Καραντώνη διευθυντή και κύριο κριτικό, πάνω απ' όλους δέσποζε ο Σεφέρης, και ας ήταν οι απόψεις του για τον υπερρεαλισμό εφεκτικές»* (В «Τα Νέα Γράμματα», наряду с Карандонисом, руководителем и наиболее авторитетным критиком был Сеферис, хотя его отношение к сюрреализму можно назвать сдержанным») [Βαλαωρίτης 1997: 13].

Таким образом, в Греции первой половины XX века авангард не оформился в единое движение, и авангардистская литература представляла собой или единичные вспышки, не оказывающие существенного влияния на литературную карту Греции, или рассматривалась в едином дискурсе литературы модернизма. В данной атмосфере типографские эксперименты, характерные преимущественно для ‘анти-нарративистских’ авангардных движений, не могли не только оформиться в самостоятельную практику, но даже обратить на себя должное внимание со стороны греческих новаторов.

Глава 2. Типографические эксперименты греческого послевоенного авангарда

2.1. Истоки греческого андеграунда

В 1949 году в Греции закончилась сменившая немецкую оккупацию гражданская война. Эти события надолго оставили след в творческой жизни Греции. Показательными являются воспоминания Наноса Валаоритиса, вернувшегося на родину в 1953 спустя девять лет отсутствия.

«Το κλίμα στην Ελλάδα ήταν ακόμα μετεμφυλιακό, και εκτός απ' την εξαγωγιμότητα της ελληνικής ποίησης, εντάθηκε και ο ανταγωνισμός ανάμεσα στα κύρια πρόσωπα του ελληνικού νεοτεριστικού κινήματος, που απομακρύνθηκαν ο ένας απ' τον άλλο, ή δεν συνέπαρζαν πια παρά στις παρυφές και διατήρησαν μόνο φιλικές σχέσεις. Ο καθένας έμοιαζε να 'χει αποσυρθεί στον εαυτό του και να προετοιμάζεται για έργα σημαντικά μεν, αλλά που δεν είχαν καμιά σχέση με τη συλλογικότητα των πρώτων χρόνων. <...> Όλοι λίγο πολύ είχαν μια πληγή απ' την περιπέτεια της Κατοχής και του Εμφύλιου, που αν το δούμε προσεκτικά, χωρίς προκατάληψη, δεν ήταν άσχετη με το σταμάτημα της σύμπαρξης των συγγραφέων, λόγω της πρόσφατης ακόμα μνήμης των τραγικών γεγονότων, που διέλυσαν από τα μέσα την ευφορία των περασμένων δεκαετιών».

«Атмосфера в греческом обществе еще напоминала о гражданской войне, центр поэтической жизни во многом переместился за рубеж, усилился и антагонизм между главными героями греческого новаторского движения, которые отдалялись друг от друга, или же ограничивали свое сосуществование периферией и сохранением дружеских отношений. Каждый будто бы погрузился в себя, готовясь создать произведения пусть значимые, но не имевшие никакой связи с духом единения прежних лет. <...> Потрясения оккупации и гражданской войны в той или иной степени оставили рану внутри каждого. И если задуматься над этим ,пытаясь

сохранить объективность, становится очевидной связь этой раны с распадом союза писателей – еще свежи были воспоминания о трагических событиях, изнутри подорвавших воодушевление прежних десятилетий» [Βαλαωρίτης, 1997: 22-23].

Тем не менее, в начале 1950-х в Грецию проникают идеи экзистенциализма. Лидером движения молодых греческих интеллектуалов стал уличный философ Симос Экзистенциалист, а местом их собрания — ‘Барак Симоса’ (η παράγκα του Σίμου), — небольшое заброшенное деревянное двухэтажное здание, в котором Симос организовал свой ‘офис’. Как отмечал Танасис Муцопулос, *«Η Παράγκα δεν ήταν, βεβαίως, ένα κατευθείαν υπαρξιστικό παράρτημα της Rive Gauche του Παρισιού αλλά, πίο πολύ μια αυθόρμητη σύναξη νέων (ή όχι και τόσο νέων) ανθρώπων που ήθελαν να διασκεδάσουν με rock’n’roll τραγούδια, πέρα από τις συμβάσεις των καθωσπρέπει αθηναϊκών πάρτι και νυχτερινών κέντρων. Παρόλα αυτά, μέσα από τις τάξεις τους βγήκαν άνθρωποι που διαμόρφωσαν τα καλλιτεχνικά γεγονότα της επόμενης περιόδου».* («Барак, разумеется, не являлся в прямом смысле неким экзистенциалистским учреждением левого берега Парижа, скорее он представлял собой спонтанное собрание молодых (и не очень) людей, которые хотели развлечь себя песнями в стиле рок-н-ролл помимо условностей высокопоставленных афинских парти и ночных центров. Тем не менее, из этого сообщества вышли люди, формировавшие художественную жизнь последующего периода») [Μουτσόπουλος 2012: 8]. К подобным людям, безусловно, стоит отнести художника и писателя Паноса Кутрумбусиса. Также на 1950-е приходится начало творческой деятельности писателя и издателя влиятельных для греческого авангарда журналов «Κούρος» и «Panderma» Леонидаса Христакиса.

Последующее десятилетие стало новым началом греческого авангарда. По мнению исследовательницы послевоенного авангарда Элисавет Арсениу, в политическом и культурном аспектах, греческие 1960-е во многом были

схожи с 1930-ми [Αρσενίου 2003: 30-31]. Также важную роль в культурной жизни страны сыграло вручение нобелевской премии Йоргосу Сеферису в 1963 году, породившее множество подражателей его стилю. В том же году формируются два журнала, сплотившие вокруг себя авторов, представлявших разные грани современной поэзии: консервативный и просеферианский «Εποχές» и авангардистский «Πάλι». Оба журнала просуществовали четыре года и были закрыты цензурой пришедшей к власти хунты. Основанный Наносом Валаоритисом «Πάλι» стал не только одним из наиболее ярких моментов движения, которое в 1975 году поэт Михаил Митрас назвал ‘греческим андеграундом’ [Μήτρας 2012: 55], но также благодаря своему ‘панавангардизму’ представлял собой беспрецедентный для Греции опыт. Журнал имел подзаголовок «поисковая тетрадь» («ένα τετράδιο αναζητήσεων») и полностью ему соответствовал: группу журнала состояла как из молодых авторов (Димитрис Пуликакос, Панос Кутрумбусис, Костас Тахцис, Александрос Схинас, Мандо Аравандину), так и из уже известных представителей ‘поколения 30-х’ (Никос Энгонопулос, Андреас Эмбирикос, Николаос Калас), а публикуемые материалы представляли собой разнообразные проявления творческого поиска и экспериментаторства. Так на страницах журнала могли соседствовать греческие алхимические тексты XI века, Лотреамон, Олдос Хаксли, Х.Л. Борхес, дадаисты, греческие и французские сюрреалисты и американские битники. Цензура, установленная хунтой в 1967 году, на несколько лет прервала связь между поколениями, и молодое ‘поколение 70-х’ начинало свой творческий путь в фактически полной изоляции. Этим объясняется факт, что множество представителей греческого авангарда 1970-х формировались как авторы за пределами Греции, а именно, в Англии, Италии, Франции. Лишь к 1972 году ослабление цензуры позволило молодым авторам издавать свои книги на родине, однако вмешательства со стороны властей и аресты из соображений политической неблагонадежности продолжались и после падения режима.

2.2. Конкретная поэзия

В первой половине 1950-х творческие поиски швейцарца боливийского происхождения Ойгена Гомрингера и бразильцев Августо и Арольдо де Кампос привели к возникновению конкретной поэзии. Термин отсылает к конкретной музыке (*musique concrète*) — жанру электронной экспериментальной музыки, фокусирующемуся на создании звуковых структур при помощи заранее записанных на пленку звуков из повседневной жизни. Конкретная поэзия предложила рассматривать стихотворение как выраженную визуальную мысль, а основным понятием в ее методологии стал гомриновский термин ‘созвездие’ (*konstellation*) — прием расположения слова определенным образом, благодаря которому оно не теряет своих индивидуальных характеристик в соседстве с другими словами (по аналогии с расположением звезды в созвездии).

В 1982 году под редакцией поэта, журналиста и радиоведущего Костаса Яннулопулоса публикуется «*Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*» («Антология конкретной поэзии») — уникальная компиляция из 77 авторов со всего мира, работавших в жанрах, в той или иной степени близких конкретной поэзии. В своем предисловии Яннулопулос отмечал, что «*Η συγκεκριμένη ποίηση δεν δημιουργεί ούτε τη σημασιολογική ούτε την αισθητική έννοια των στοιχείων της, όπως είναι οι λέξεις, με το συνηθισμένο σχηματισμό κειμένων, σε γραμμική και γραμματική διάταξη, αλλά που παρουσιάζει συσχετισμούς με το υλικό της γλώσσας καταυτής*» («Конкретная поэзия не создает ни смыслового, ни эстетического значения его элементов, коими являются слова, посредством привычного построения текста, буквенного или грамматического порядка, однако выявляет соотношения в материале самого языка» [Γιαννουλόπουλος 1982: 11]). Характерен также выбранный Яннулопулосом способ перевода: не вмешиваясь в типографские конструкции стихотворений, поэт переводил их текстовую составляющую отдельно, позволяя читателю оценивать изначальный авторский замысел.

Сборник также включал в себя произведения шести греческих авторов: Аристотелиса Николаидиса, Статиса Хрисикопулоса, Михаила Митраса, Эрси Сотиропулу, Тилемахоса Хитириса и самого Яннулопулоса. Все работы сборника представляют собой сочетание текста и его визуальной интерпретации, от минимализма самого Гомрингера, для чьего творчества наиболее характерно смыслообразующее расположение одного или нескольких повторяющихся слов, и вплоть до сложных типографских конструкторов. К примерам последних стоит отнести работу Йохана Гретца «Дерево молчаливого большинства» (1967) [Ανθολογία 1982: 50], в котором ствол типографского ‘дерева’ образует расположенное вертикально «Die Schweigende» («Молчаливое большинство»), а крона состоит из напечатанного разными шрифтами и размерами «HEIL», или произведения Фердинана Криве из цикла «Вращающиеся диски» [ibid: 72-73], представляющие собой типографские диски из слов.

Костас Яннулопулос известен в Греции прежде всего как исследователь джаза и радиоведущий, в меньшей степени — как переводчик поэзии. Его собственная поэтическая деятельность приходится на короткий период с середины 1960-х по начало 1970-х и ограничивается небольшим, изданным в 1972 году собственными силами сборником «Δεκαδική Προσήλωση των Μανταρίνων» («Десятичная приверженность мандаринов») [Γιαννουλόπουλος 1972], и пятью конкретными стихотворениями, вошедшими в антологию. Эти стихотворения, согласно их датировкам (1965-1970) являются первыми в Греции опытами конкретной поэзии. Стоит отметить, что поэт критически отнесся к осваиваемому им стилю: конкретные стихотворения Яннулопулоса различаются между собой по содержанию и творческим задачам, сохраняя при этом стилистическое единство и самобытность.

*Рис. 3. К. Γιαννουλόπουλος – «Ο, τι πιο συγκεκριμένο - ώ! τι πιο
συγκεκριμένο» [Ανθολογία 1982: 33]*

Так стихотворения «Ο, τι πιο συγκεκριμένο — ώ! τι πιο συγκεκριμένο!» («То, что наиболее конкретно — ты, что наиболее конкретно!», 1968) и «Τελική αναφορά πρό της αναχώρησης της φυλής — διά το αρχείο σας» («Последний отчет перед отбытием рода — для вашей летописи», 1969) [Ανθολογία 1982: 35] внешне схожи с фигурными стихотворениями, с той разницей, что в случае Яннулопулоса визуальная составляющая продиктована не содержанием стихотворения, но самим его языковым материалом. Так в «Последнем отчете...» на своеобразную ось из слова «мир» («κόσμος») постепенно ‘наращиваются’ всевозможные, возрастающие по количеству слогов эпитеты и потом в обратной последовательности убывают, меняя свое местоположение относительно оси. В «То, что наиболее конкретно...» визуальный элемент является своеобразной схемой: читатель видит, как зарождается слово «κανόνας» (канон), как омикрон переходит в омегу и создает «ζωή» (жизнь), как множится эта жизнь, и как центральное «von» слова «κανόνας» ‘превращается’ в «ovo» слова «μόνος». Подобный схематизм наилучшим образом выражен в стихотворении «Καταγωγή» («Происхождение», 1965): буквы начинают соединяться друг с другом в различных комбинациях, пока не образуют слова «τέλος» (конец), «σιωπή» (тишина), «νότες» (ноты), «μέτρο» (ритм) и «έργον» (произведение). Немонолитное заполнение пространства ‘тишины’ сходно по использованному приему со стихотворением Гомрингера «Schweigen» [ibid: 51], в котором смыслообразующую роль играло аналогичное пустое пространство между повторяющимся словом «schweigen» (тишина). Однако поскольку Яннулопулос исследует зарождение музыкального произведения, можно предположить, что эта пустота является отсылкой к произведению Джона Кейджа «4’33”», впервые исполненному в 1952 году и состоявшему из 4 минут 33 секунд тишины. Замысел Кейджа заключался в исследовании монолитности тишины: произведение акцентировало внимание слушателя на случайных звуках, из которых состоит тишина, будь то шелест одежды, покашливание и т.д.

[illegible]

Ρικ. 4. Κ. Γιαννολόπουλος – «Καταγωγή» [Ανθολογία 1982: 36]

Другое произведение на музыкальную тематику, стихотворение «Н δύναμη της ελευθερίας» («Сила свободы», 1969) [ibid: 37], является наиболее близким изобразительному искусству из всех представленных, и

представляет собой посвящение Орнетту Коулману, издавшему со своим двойным квартетом в 1961 году пластинку «Free Jazz» и создавшему таким образом новый стиль джаза. В стихотворении диагональный луч из повторяющегося имени музыканта ‘разбивает’ слово «джаз» на отдельные буквы и их сочетания.

Μεταφυσικόν μήνυμα ἐλεγχθέν ὑπὸ ἡλεκτρονικοῦ ὑπολογιστῆ (1970)

Ο ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ Ο ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ Ο ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΣ Ο ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΕΙΝΑΙ ΚΑΚΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΣ Ο ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ Ο ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ Ο ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΛΟΣ ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΚΟΣ ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΛΟΣ ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΚΟΣ ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ Ο ΚΑΚΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΘΕΟΣ ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ Ο ΚΑΛΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΛΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ Ο ΚΑΚΟΣ ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
ΚΑΚΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ Ο ΚΑΛΟΣ ΘΕΟΣ.....ΕΛΕΓΧΕΤΑΙ
Ο ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΟΣ.....ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ
Ο ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΚΟΣ.....ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ
Ο ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ.....ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ
Ο ΘΕΟΣ.....ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ

*Рис. 5. К. Γιανουλόπουλος – «Μεταφυσικόν μήνυμα ελεγχθέν υπό
ηλεκτρονικού υπολογιστή» [Ανθολογία 1982: 34]*

Последнее же по хронологии, «Μεταφυσικόν μήνυμα ελεγχθέν υπό ηλεκτρονικού υπολογιστή» («Μεταφυσическое послание, обработанное электронным компьютером», 1970), напротив, использует визуальную составляющую лишь для имитации экрана обрабатывающего запрос компьютера. Всевозможные комбинации слов во фразе «Ο Θεός είναι καλός και κακός» («Бог добр и зол») обрабатываются компьютером («ελέγχεται»), и в конце им отклоняются («απορρίπτεται») не только тезисы о качествах бога, но также и само его существование и сама его концепция.

Конкретные стихотворения Яннулопулоса выполнены на печатной машинке и поэтому не обладают шрифтовой вариативностью. Очевидно, что это ограничение носит исключительно технический характер. Интеллектуал, с неизменной тонкостью чувствующий современные художественные тенденции, Костас Яннулопулос достиг максимальной визуальной выразительности в данных работах, обладая минимальными техническими средствами. Однако первая и единственная книга стихов автора, «Δεκαδική Προσήλωση των Μανταρίνων», уже не содержала визуальных экспериментов: по своей структуре сборник напоминает некий поэтический дневник со стихотворениями-заметками, написанными частично в технике автоматического письма.

Несколько выбивается из концепции сборника творчество Аристотелиса Николаидиса. Два стихотворения, представленные в антологии, «Ανώνυμον» («Безымянное») и «Διάττοντα» («Пронзающе») [ibid: 106-107] относятся к его циклу 1963 года «Τα στερεότυπα» («Стереотипы»). Этот цикл представляет собой практический пример «неолектичной» поэзии, концепцию которой поэт разрабатывал в то время и в наиболее полном виде выразил своей статье 1965 года «Η αφηρημένη και νεολεκτική ποίηση» («Абстрактная и неолектичная поэзия»). Автор также подчеркивал, что эта поэзия не имеет ничего общего с леттризмом и конкретной поэзией [Νικολαΐδης 1977: 396]. В центре изысканий Николаидиса, поэта и психиатра,

лежал язык как таковой и его этимологические возможности. При этом поэта совершенно не интересовали визуальные эксперименты. Подобный подход отчасти роднит неолектичную поэзию с конкретной, однако наиболее четкие параллели прослеживаются с языковыми экспериментами русских авангардистов. Так стихотворение «Διάττοντα», по сути, представляет собой практический аналог присущей многим авангардистам и сформулированной Игорем Терентьевым позиции, что *«слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»* [Терентьев 1919: 4].

Для остальных принявших участие в антологии четырех греческих поэтов визуализация поэтического образа сыграла особо важную роль, и все они впоследствии стали членами греческой группы визуальной поэзии. Михаил Митрас является единственным греческим поэтом, для которого теоретические постулаты конкретистов легли в основу творческого метода. Парадоксальным образом, произведения, опубликованные в антологии, являются работами в жанре визуальной, а не конкретной поэзии, однако все они демонстрируют неизменную дадаистскую иронию и игровой элемент, присущие автору на протяжении всей его творческой деятельности. Так основой ряда произведений в книге «Άλλοθι της Περιγραφής» («Алиби описания», 1976), три отрывка из которой представлены в антологии [Ανθολογία 1982: 78-80], послужила другая книга поэта, «Φανταστική νουβέλα» («Фантастическая новелла», 1972) [Μήτρας 2008: 9-44]. Если новелла демонстрировала собой нарратив, самоуничтожающийся посредством самого языка, то в «Алиби описания» Митраса интересовала уже визуальная сторона разрушения текста. Читатель проводится автором по всем этапам зачеркиваний и исправлений, тщетно пытаясь уловить сюжетные и языковые изменения, и, в конце концов, приходит к точке полного 'обнуления' литературного произведения.

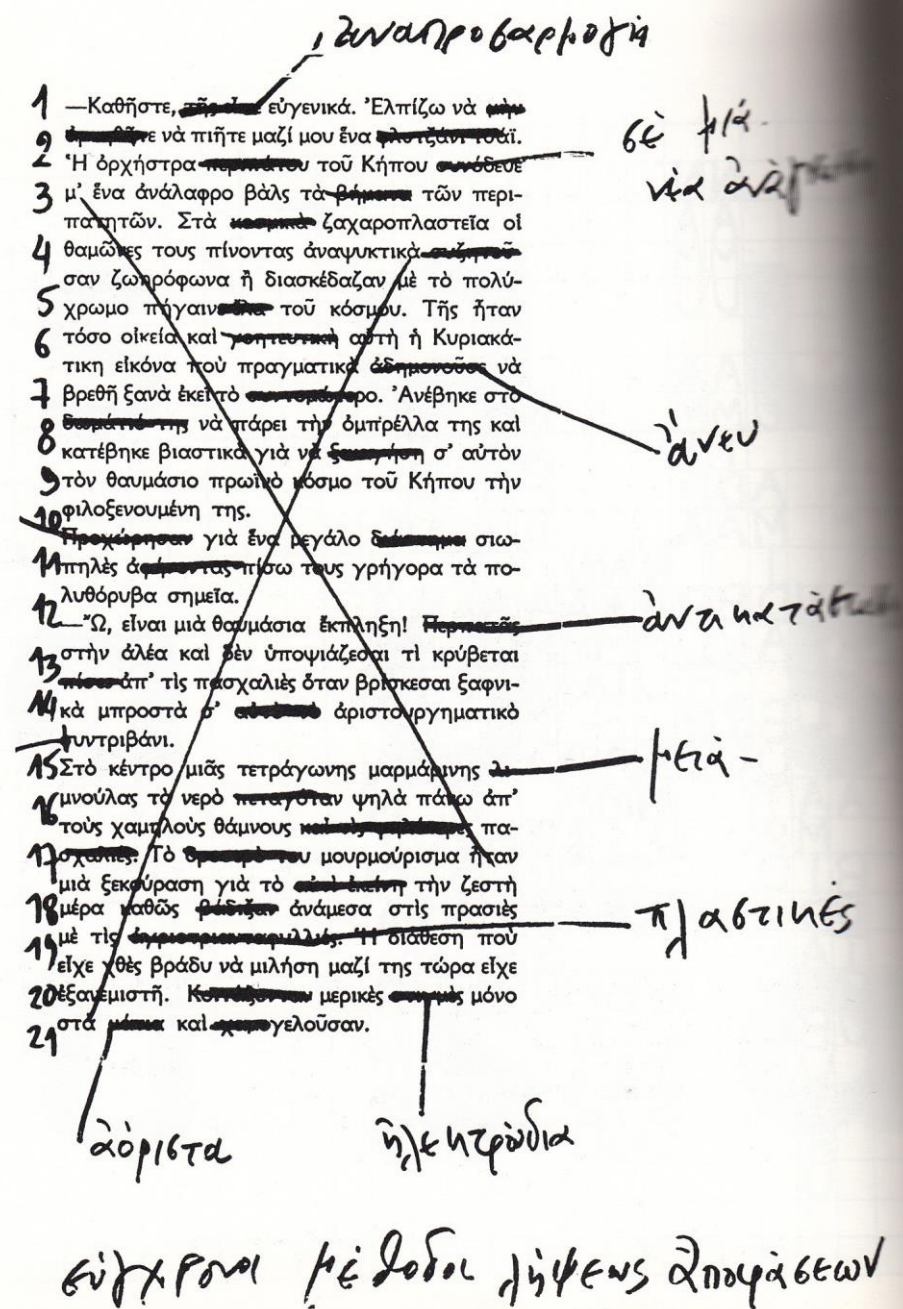


Рис. 6. М. Μήτρας – Ἀπό το «Ἄλλοθι τῆς περιγραφῆς» [Ανθολογία 1982: 78]

«Ἀσταθές πεδίο» («Неустойчивое поле», 1981) [Ανθολογία 1982: 82]
представляет собой наложение нескольких текстов друг на друга таким

образом, что пробелы сохраняются, а написанное не поддается прочтению и представляет собой лишь визуальное изображение текста. А в «Μαγική εικόνα» («Магическое изображение», 1981) [ibid: 81] бессистемное нагромождение букв и цифр скрывает в себе едва различимые слова, складывающиеся во фразу «Н χλόη στα λειβάδια πρασινίζει κάθε άνοιξη» («Каждую весну на лугах вырастает зелень»).

Основной корпус сочинений Митраса был переиздан в начале 2000-х в двух сборниках: поэтическом «Διακριτικές Μεταβολές» («Деликатные трансформации», 2004) и прозаическом «Μηχανή αναζήτησης» («Поисковая система», 2008). Для творчества Митраса характерны минимализм и отрывочность. Зачастую его стихотворение может базироваться на одном повторяющемся слове или всевозможных сочетаниях нескольких слов. Но в то же время, в его руках повторы становятся сильным выразительным средством, и любое изменение автоматически обретает эмфатический характер. С типографической точки зрения, основным приемом Митраса является выключка (доведение до заданного формата) строк: в большинстве своем, его стихотворения, подобно живописным произведениям, представляют собой ровный прямоугольник.

Так в стихотворении «VIII.» из цикла «Н παράδοξη οικειότητα του άγνώστου» («Парадоксальная близость неизвестного») эмфатический эффект достигается посредством выделения ключевого слова: «ταξίδι» («путешествие») становится главным образом произведения, и остальные слова начинают восприниматься читателем не как бессвязные образы, а как впечатления путешественника.

VIII.

σκύλος βροχή ουρανός νεκρός
λίμνη φεγγάρι άνθη αποχωρισμός
φθινόπωρο ταξίδι ποτάμι κοράκι
οδοιπόρος καθρέφτης οροσειρά
φλογέρα σκόνη σύννεφα άλογα
κεραυνός βάρκες πάχνη χιόνι
μετάξικρασίδέρμαδροσοσταλίδες
κουρτίνες αστέρια σιωπή έκσταση
δοχείο αράχνη μακριά κοπάδι
απουσία μυλόπετρα χτύπημα ζωή
σωσίας αποκλεισμός παρανάλωμα

Рис. 7. Μ. Μήτρας – «Η παράδοση οικειότητα του αγνώστου: VIII» [Μήτρας 2004: 78]

Сам поэт, безусловно, ощущает родственность своей даже наименее визуализированной поэзии изобразительному искусству. Об этом свидетельствуют не только его 'переключки' с художниками, такие как «Αφιέρωμα στον Giorgio de Chirico» («Посвящение Джорджо де Кирико») [Μήτρας 2004: 28] или «Σαν τοπίο του Van Gogh» («Будто пейзаж Ван Гога») [ibid: 49], но и общая живописность его произведений. Читатель Митраса в первую очередь должен являться зрителем и воссоздавать в своем воображении обозначенные словами объекты согласно заданной поэтом композиции. Так в стихотворении «Horror vacui» пустота чистой страницы («λευκή σελίδα»), окруженной прочими, очевидно, заполненными страницами, воспринимается именно при взгляде на все произведение, а не при последовательном чтении написанного текста.

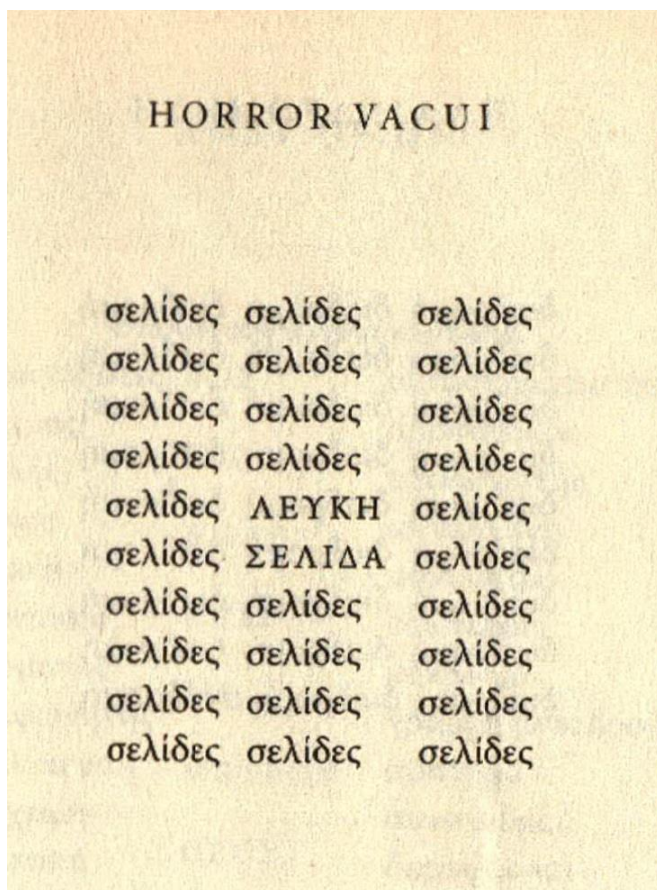


Рис. 8. М. Μήτρας – «Horror Vacui» [Μήτρας 2004: 113]

Подобная Митрасу геометричность прослеживается и в представленных в антологии двух стихотворениях Тилемахоса Хитириса. Творчество Хитириса на протяжении его поэтической деятельности неумолимо разделялось на две ипостаси: автор тяготел одновременно к консервативной лирической поэзии и радикальным авангардистским экспериментам. И если в поздних работах автора эти ипостаси существуют фактически независимо друг от друга, то ранние сборники, в особенности, «Ποιήματα εκ προμελέτης» («Умышленные стихотворения», 1973,) [Χυτήρης 1973] и «Θέμα» («Тема», 1978) [Χυτήρης 1978] содержат в себе ряд достаточно смелых экспериментальных произведений. Создается впечатление, что стихотворения антологии, написанные в 1981 году, были намеренно созданы автором в рамках теоретической платформы конкретистов, настолько они отличаются от работ, опубликованных в современных им изданиях Хитириса. «Αναγκαία ποίηση» («Необходимая

поэзия») [Ανθολογία 1982: 161] представляет собой прямоугольник из повторяющегося без пробелов слова «ανάγκαia», а «Ερωτικό» («Эротическое») [ibid: 160] является набором всевозможных комбинаций слов во фразе «από με ως σε» («от меня до тебя»). Слова поделены на два столбца по два слова каждый таким образом, что лишь состоящее из трех букв «από» неизменно оставалось в левом столбце, сохраняя тем самым необходимое геометрии произведения соотношение пяти букв к четырем.

Тетраптих 1981 года «Τέσσερα γράμματα» («Четыре письма») [ibid: 156-59] визуального поэта и архитектора Статиса Хрисикопулоса, написанный на итальянском языке, представляет собой четыре письма некоей Марии. Единственной разницей между четырьмя идентичными вариантами является день написания. Текст письма старательно зачеркнут, оставлено лишь повторяющееся слово «Firenze» («Флоренция»). Работа является вариацией стихотворения Ман Рея 1924-го года, состоящего исключительно из зачеркнутых слов. Однако для Хрисикопулоса ключевую роль играет слово, оставленное не зачеркнутым. Поэт демонстративно уничтожает нарратив как нечто несущественное для произведения, сохраняя повторяющуюся лейтмотивом Флоренцию, что придает стихотворению характер призыва и увеличивает эмфазу.

Безымянный диптих Сотиропулу [ibid: 141-42], исполненный в жанре визуальной поэзии, представляет собой фотографическое изображение девушки, стоящей на причале и пишущей в небе фразу «Αυτό είναι ένα ποίημα» («Это — стихотворение»). Во второй части произведения девушка удаляется, а фраза остается висеть в воздухе. Это осмысление границ поэзии является хрестоматийным образцом наиболее междисциплинарного жанра из всех направлений литературного авангарда — визуальной поэзии: текст не остается единственным смыслообразующим элементом произведения, но вступает во взаимодействие с изображением, и смысл всей работы постигается из контекста, рождаемого взаимодействием всех элементов

стихотворения. Подобный же вопрос ставит перед читателем Михаил Митрас в собственном диптихе в книге «Διακριτικές Μεταβολές» [Μήτρας 2004: 140-41]. Первая работа состоит из надписи «Αυτό δεν είναι ένα ποίημα» («Это не стихотворение»), во второй же в идентичном тексте зачеркнуто слово «δεν» («не»).

Яннулопулос также планировал включить в свою антологию творчество еще одного греческого поэта, Димосфениса Аграфиотиса, однако по техническим причинам замысел не увенчался успехом. В центре творческого метода Аграфиотиса, наследника дадаизма и другого радикального художественного движения, флюксуса, лежат космополитизм и взаимодействие различных форм искусства, будь то поэзия, живопись, фотография или музыка. Согласно самоопределению автора, в первую очередь его следует считать не поэтом, но интермедийным художником (intermedia artist).

Аграфиотис является автором множества поэтических книг на греческом, английском и французском языках, а также деятельным эссеистом, фотографом и участником выставок визуальной поэзии. Однако даже в произведениях с явной визуальной составляющей, поэт не оспаривает первичность слова, называя подобные работы «ορατό-ξεκινώντας-από-το-γραπτό-ποίημα» («визуальное-идушее-от-написанного-стихотворение») [Αγραφιώτης 2012: 114]. С типографской точки зрения наибольший интерес представляет цикл поэта «Διαστάσεις γραφής» («Измерения письма»), впервые опубликованный в журнале «Σήμα» в 1976 году и переизданный в 2002 в ретроспективном сборнике «Нμερα δε» [Αγραφιώτης 2002: 85-108], охватывающим творчество поэта с 1968 по 1998 год.

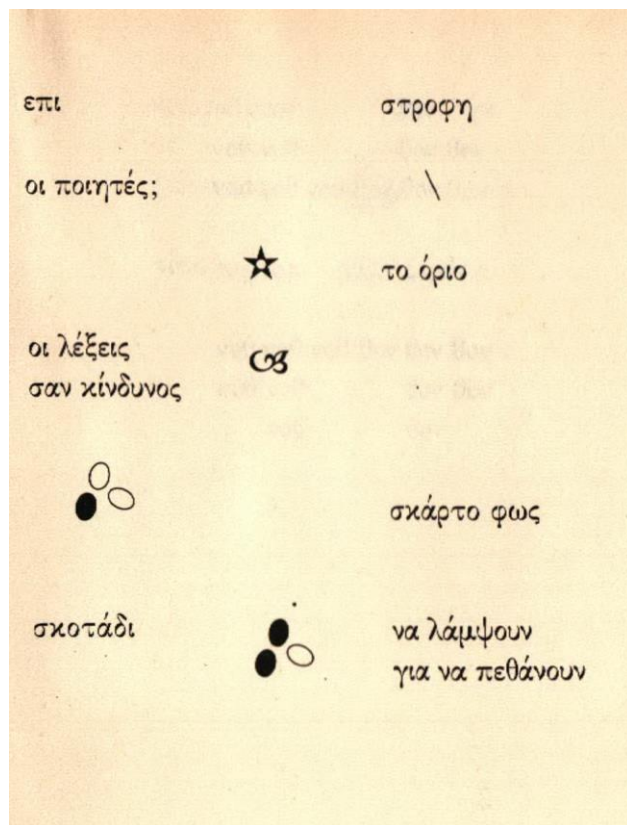


Рис. 9. Δ. Αγραφιώτης - από τις «Διαστάσεις γραφής» [Αγραφιώτης 2002: 87]

Язык Аграфіотиса отличается абстрактностью, и интенцию автора зачастую практически невозможно постичь с первого прочтения. Визуальная составляющая призвана автором не в помощь читателю: внедряемое в произведение изображение не дает подсказок для его интерпретации, однако органично дополняет систему образов-символов. Так в стихотворении «Επι/στροφή» («Воз/вращение») именно графические символы демонстрируют, как «σκάρτο φως» («никчемный свет») уступает место для «σκοτάδι» («тьмы»), среди которой лишь «λέξεις σαν κίνδυνος <...> να λάμψουν για να πεθάνουν» («слова будто опасность <...> засияют, чтоб умереть»).

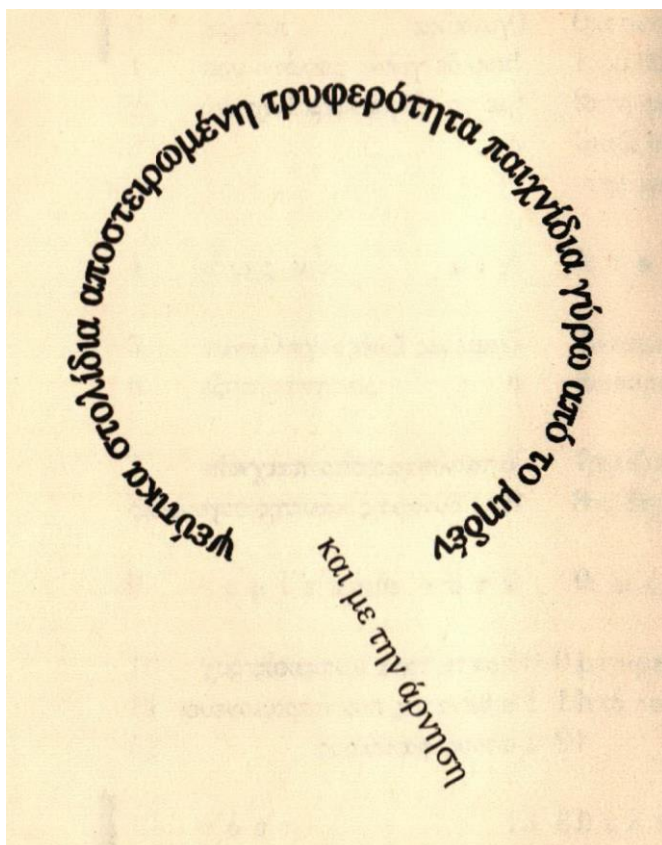


Рис. 10. Δ. Αγραφιώτης – από τις «Διαστάσεις γραφής» [Αγραφιώτης 2002: 106]

Примечательно, что в данном цикле Аграфиотис ‘примеряет’ различные методы визуализированного стихотворчества, не демонстрируя никаких жанровых и методологических предпочтений. Многие стихотворения цикла имеют косвенные общие черты с конкретной поэзией благодаря координационному расположению слов, однако ряд типограмм также родственен фигурной поэзии, поскольку типографское оформление несет также иллюстративную функцию. Так Аграфиотис располагает кольцом череду образов «Ψευτικά στολίδια αποστειρωμένη τρυφερότητα παιχνίδια γύρω από το μηδέν» («Фальшивые украшения стерилизованная нежность игрушки вокруг нуля») для визуального подобия нулю и ‘разбивает’ его выходящей за пределы круга строчкой «και με την άρνηση» («и с отказом»).

Конкретная поэзия не нашла в Греции своих последователей и основополагающее влияние оказала лишь на одного поэта, — Михаила Митраса. Это признавал и составитель антологии, указавший, что из всех греков лишь Митрас *«наиболее серьезно занимался конкретной поэзией и экспериментальной литературой в целом»* [Γιαννουλόπουλος 1982: 167]. Однако ее постулаты в той или иной степени оказали влияние на формирование стилей ряда значимых представителей ‘поколения 70-х’ и отразились на общем дискурсе греческого авангардистского поиска 1970-х годов.

2.3. Группа визуальной поэзии. Костис Триандафиллу

Первые послевоенные десятилетия визуальная поэзия считалась синонимом конкретной, однако со временем она развилась в автономный жанр. Визуальный поэт и теоретик Клаус Питер Денкер считает, что в отличие от конкретной поэзии, чьим материалом является язык, визуальная поэзия пытается использовать в качестве материала контекст, а ее язык не обязательно должен быть основан на алфавите [Dencker 2000]. В своей статье «From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future» («От конкретной до визуальной поэзии, со взглядом в электронное будущее») он дает следующее определение визуальной поэзии:

«Visual poetry is the changeable relationship of visual art and literature, of picture and text, of figurative and semantic elements, the connection of both art forms in an intermedial space, the sensory reaction to any kind of communications form coming from the environment, the reservoir for important recognitions from collage, concept art, concrete art, used by different imaginative varieties of realism, for the establishment of evidence and in all the conceivable ways that a logical language deploys» («Визуальная поэзия представляет собой изменчивые взаимоотношения визуального искусства и литературы, изображения и текста, фигуративных и семантических элементов, соединение двух форм искусства в интермедиаальном пространстве, чувственная реакция на любой вид коммуникационных форм, исходящих из внешней среды, резервуар для важных определений, таких как коллаж, концептуальное искусство, конкретное искусство, используемое всевозможными образными вариациями реализма, для выражения неких данных посредством всех возможных способов, позволяемых логическим языком» [ibid]).

В 1981 в Греции прошла международная выставка визуальной поэзии. В ней приняло участие 60 деятелей искусства из 14 стран, включая греческих

авторов Сотиропулу, Хитириса и Хрисикопулоса. За ней последовала вторая международная выставка под названием «Ο Οδυσσέας σήμερα» («Одиссей сегодня», прошедшая в 1987 году. Год спустя выставка «Φυγείν» ознаменовала рождение греческой группы визуальной поэзии, ставшей первой в стране группой 'антинарративистского' авангарда. Помимо принявших участие в «Антологии конкретной поэзии» Хитириса, Митраса, Хрисикопулоса и Сотиропулу, в группу вошли Димосфенис Аграфиотис, Юлия Газетопулу, Александра Кациани, Танасис Хондрос, Кириллос Саррис, Наташа Хадзидаки и Костис Триандафиллу.

Группа визуальной поэзии отличалась междисциплинарностью, и ее способом коммуникации со зрителем/читателем были не публикации, но выставки, а исследователями ее деятельности являются скорее искусствоведы, чем филологи. В состав группы входили как поэты и писатели (Хитирис, Хадзидаки, Сотиропулу), так и авторы, посвятившие себя визуальным искусствам (Хрисикопулос, Саррис, Газетопулу). Искусствовед Тина Панди отмечает: *«Το έργο της ελληνικής Ομάδας Οπτικής Ποίησης ανοιχτό σε ποικίλες διασταυρώσεις και γεφυρώσεις ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο, προσφέρεται σήμερα με την πολλαπλότητα και την ετερογένεια του για νέες κριτικές αναγνώσεις. Κοινό χαρακτηριστικό της αναζήτησης και των πειραματισμών τους είναι η διασταύρωση ποίησης και ζωγραφικής, σε έργα στα οποία τα όρια ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο ρευστοποιούνται και συγχέονται»* («Работа греческой Группы Визуальной Поэзии, открытая множественным пересечениям и прокладыванию мостов между изображением и текстом, во всей своей гетерогенности и комплексности, доступна сегодня новым критическим прочтениям. Общей чертой их поисков и экспериментов является пересечение поэзии и изобразительного искусства в произведениях, где границы между картинкой и текстом размываются и они сливаются воедино».) [Πανδής 2012: 55].

В рамках визуальной поэзии типографика не является основополагающим элементом и рассматривается скорее в контексте дизайна. Однако многосторонность деятельности визуальных поэтов позволяет рассматривать отдельные случаи. Таковые наблюдаются в деятельности авторов, близких к конкретной поэзии, а также, деятельности поэта, графика и скульптора Костиса Триандафиллу.

Костис Триандафиллу начал свой творческий путь как издатель поэтического журнала «Λωτός» («Лотос»), просуществовавшего с 1968 по 1972 год. Вследствие царившей в стране цензуры, авангардистский и политический характер журнала проявлялся в первую очередь благодаря именам публиковавшихся там авторов (Никос Энгонопулос, Спирос Василиу и др.). С целью запутать цензоров, помимо литературных произведений редакторы также публиковали в журнале запутанные тексты о восточных практиках. Сменивший «Λωτός» журнал «Πράξις» («Действие»), издаваемый совместно с поэтом Андреасом Пагулатосом, носил уже неприкрыто политический характер, что заставило Триандафиллу скрываться в Париже от заинтересовавшихся им властей [Заруцкий 2016: 194]. В 1974 году Костис под чужим именем возвращается в Афины, где в издательстве Λ. Γιοβάνη выходит его первый сборник стихов и графики «Αποσπάσματα του Κωστή» («Отрывки из Костиса») [Τριανταφύλλου 1974]. Книга, вышедшая с изысканной каллиграфической обложкой, состояла из отрывков пяти неизданных поэтических сборников Триандафиллу, и сочетала в себе поэзию и графику. Типографское оформление стихотворений было ограничено возможностями печатной машинки и не играло первостепенной роли. В «Отрывках» Костис впервые формулирует свой эстетический метод как «+ολική πρόταση» («+объемлющее выражение»), заключающийся в создании некоего совокупного смысла из взаимодействия разнородных элементов в контексте одной работы. В своем эссе «Άγνωστος Χ στην ποίηση» («Неизвестная переменная в поэзии») Триандафиллу писал: «+ολικό έργο

τέχνης δεν δημιουργείται επειδή συνεργάζονται κάποιες τέχνες, αυτό ονομάζεται κολάζ τεχνών, μίξης αισθήσεων, πολύτεχνο έργο, συνολικό έργο» («+объемлющее произведение не создается, а выходит из взаимодействия некоторых видов искусства. Это называется коллаж искусств, смесь чувств, произведение на стыке искусств, комплексное произведение) [Τριανταφύλλου 2010: 13].

В том же году поэт становится вдохновителем автономной группы «Крак» («Крак») (1974-76), снискавшей известность своими радикальными акциями, политическими вмешательствами и провокационными перформансами. Отдельного внимания заслуживает листовка приглашения на перформанс группы 1975 года авторства Триандафиллу [Приложение 1]. Сочетающая в себе графику и провокативный, абсурдистский текст, листовка может рассматриваться как произведение искусства, родственное по характеру и манере исполнения дадаистам. Акциденция (некнижная печать) всегда являлась возможностью для типографа проявить свой творческий потенциал, и в данном приглашении не только используются предоставленные жанром возможности, но также воплощается радикальный авангардистский пафос. Не нарушая органичности и не препятствуя выразительности, всевозможные гарнитуры разных времен сталкиваются, дополняя друг друга, а иногда и демонстративно конфликтуя, ‘вырываются’ за линию шрифта и обозначенные границы текста, некоторые буквы располагаются нестандартно или создаются из типографских знаков. Дополняет эту нарочитую эклектику рисунок Триандафиллу, выполненный в духе аутсайдерского искусства.

Визуальная поэзия оказалась крайне восприимчивой к наступлению «электронного будущего» [Dencker 2000], росту влияния компьютера и новых медиа и превыше прочих поэтических жанров отметилась экспериментами со сменившим ручной дигитальным набором. Взаимоотношения мультимедийно-интерактивной визуальной поэзии с книгой как застывшей и во многом преодоленной формой, достойны

отдельного исследования. В этом контексте особый интерес вызывает книга Костиса «Π», изданная в Афинах «Κ.ΣΥ.Μ.Ε.» («Центром Современных Музыкальных Исследований») в 2011 году [Τριανταφύλλου 2011]. Работу можно охарактеризовать как комплексную «мультимедиа-поэму», которую поэт создал при помощи Microsoft Word 2007, нарочито выбрав средства, доступные каждому и изменив каллиграфии и изяществу туши, которыми выделялись его «Отрывки». Текст, сочетающий в себе фразы на греческом, английском и французском, отрывки из старых стихотворений поэта, облака тэгов, гиперссылки и ярлыки, и исполненный как разнообразными шрифтами, так и объектами Word Art, рассматривает поэзию как компьютерный (или информационный) вирус.

Своеобразным манифестом выбранного поэтом творческого метода является изданное в книге стихотворение «Poetic Virus Master Game» [Приложение 2], печатную версию которого предваряет инструкция. В ней поэт направляет читателя по ссылке на собственный сайт, содержащей pdf-версию произведения. Это дает возможность кликать по подчеркнутым словам в стихотворении, которые являются гиперссылками, уводящими читателя на другие ресурсы, что открывает дополнительные возможности прочтения и интерпретации текста. Приложением к книге также идет компакт-диск, содержащий запись, на которой голос Костиса сплетается с экспериментальной музыкой Костаса Мандзороса. Своеобразные ‘мосты’ к другим ‘медиумам’, будь то интернет-браузер или проигрыватель компакт дисков, акцентируют отношение поэта к книге как к одному из множества взаимосвязанных интерактивных пространств. В нем игровой интерактивный элемент, требующий непрямого соучастия и сотворчества читателя, позволяет рассматривать поэзию (ποίησις), возвращаясь к внутренней форме древнегреческого слова (от ποιῶ — делать), и подразумевая процесс творения, неизбежно воссоздаваемый с каждым новым прочтением.

Несмотря на очевидную близость изобразительному искусству и графическому дизайну, визуальная поэзия, выраженная в Греции работами греческой группы визуальной поэзии, также открыта для филологических исследований не только благодаря текстовой составляющей произведений, но также и по причине вопросов, которые она ставит. К таким стоит отнести взаимодействие алфавитных и неалфавитных коммуникативных средств, роль пространства, в котором размещается произведение, будь то книга, галерея или Интернет, а также, роль современного читателя.

2.4. Поэзия языка. Андреас Пагулатос

Поэзия языка или языкоцентричная поэзия (language-centered poetry) появилась в США в конце 1970-х годов. Рупором новой поэзии стали журналы «Roof» и «L=A=N=G=U=A=G=E». Американские языкоцентристы называли свою поэзию неререференциальной и пытались освободить язык от коммуникативно-нарративного диктата путем его извлечения из привычных контекстов. Вследствие этого, логичным видится открыто признаваемый языкоцентристами их интерес к русским футуристам, в частности, к Хлебникову. Один из главных идеологов журнала «L=A=N=G=U=A=G=E» Брюс Энрюс сравнивал языкоцентричную работу с активным мифотворчеством, сливающим воедино автора и читателя [Andrews 1980: 23]. В своей статье «Text and context» («Текст и контекст») он писал:

«A regular reading has been a sideshow promoting semantic elixirs, imagist tonics. It's advertised to take a while to work: this delay between word and referent teases us; we reach the 'intent' or 'motive' only by indirection and without participating fully — enjoying the temporariness of the trip. Coitus interruptus.

There is an other way. The vertical axis (downwards, as a ladder tempting us) need not structure the reading — for it does not structure the text. This is what I would mean by calling it non-referentially organized writing, as a subset of language-centered writing. Horizontal organizing principles, without an insistent (that is to say, imposed) depth. Secret meaning is not a secret layer, but a hidden organization of the surface. Not latent, but quite handsomely manifest».

«Обычное чтение было дополнительным шоу в поддержку семантических эликсиров, тонизаторов образности. Утверждается, что эффект потребует некоторого времени: эта задержка между словом и референтом раздражает нас; мы достигаем 'интенции' или 'мотива' лишь

косвенно и не участвуя полноценно — наслаждаясь временностью путешествия. *Coitus interruptus*.

Но есть и другой путь. Вертикальная ось (ведущая вниз, влекущая нас подобно лестнице) не нуждается в структурировании чтения, поскольку она не структурирует текст. Это то, что я подразумеваю, говоря о нереференциально организованном письме, как о подмножестве языкоцентричного письма. Принципы горизонтальной организации, без настойчивой (иными словами, навязываемой) глубины. Тайный смысл представляет собой не скрытый слой, но скрытую организацию поверхности. Не латентную, но вполне очаровательным образом манифестирующую свое присутствие» [ibid: 20-21].

За десятилетие до американцев аналогичными поисками стали заниматься французские поэты и теоретики. В 1960 году Филипп Соллерс основывает журнал «Tel Quel», ставший рупором нового романа и французского структурализма. В конце 1960-х Жан-Пьер Фай, член сплотившейся вокруг журнала группы, основывает собственный журнал, «Change», больше ориентированный на поэзию и исследование поэтического языка. Нанос Валаоритис в своей статье «Η γλωσσοκεντρική κίνηση στην ποίηση» («Языкоцентричное движение в поэзии») отмечает, что аналогичный интерес греческих авангардистов к языку проявился во времена издания «Πάλι», что отразилось в творчестве Мандо Аравандину, Александроса Схинаса, Димитриса Рикакиса и Паноса Кутрумбусиса [Βαλαωρίτης 1998: 22]. Стоит также отметить, что из поэтов «Πάλι» Аравандину и сам Валаоритис сотрудничали с журналом «Change».

Типографика рассматривалась языкоцентристами как один из способов организации письма. В данном контексте родственным поэзии языка в первую очередь можно считать творчество Малларме и Э.Э. Каммингса. Из греческих же поэтов подобное письмо было характерно для одного из

ключевых авторов греческого послевоенного авангарда, Андреаса Пагулатоса. Можно утверждать, что без Пагулатоса греческий языкоцентризм остался бы периферийным и временным этапом в общем авангардистском дискурсе. В 1970 году в шестом выпуске журнала «Change», вышла статья-манифест автора о роли языка в поэзии, а три года спустя сам Пагулатос уезжает в Париж, где остается до 1991 года. Однако эмиграция не препятствует деятельности поэта на родине: так в том же 1973 году он основывает журнал «Χνάρη», ставший рупором идей поэзии языка, а также публикует свой первый поэтический сборник «Επίμαχα» («Спорные»). К моменту этой публикации поэт уже сформулировал собственный творческий метод, которого впоследствии придерживался всю жизнь: *«Αποκωδικοποίηση παλιότερων ποιητικών, δυναμική απόρριψη κανόνων, κατάδειξη της φθοράς στα σήματα της ιδεολογικά φορτισμένης γλώσσας για μία καινούρια σημαντική τους»* («Декодирование предшествующей поэтики, динамический отказ от правил, выявление распада в сигналах заряженной идеологией языка ради их новой семантики».) [Паγουλάτος 2003: 24].

Стоит отметить, с какими тщательностью и вниманием Пагулатос относился к написанию своих произведений. Так сборник «Επίμαχα» писался с 1966 по 1970 год, «Κορμί Κείμενο» («Текст Тело», 1975), — с 1968 по 1974, «Οργια και Εμπόδια» («Оргии и Препятствия», 1991) [Паγουλάτος 1991] — с 1973 по 1988, а «Πέραμα» («Перама», 2006) [Паγουλάτος 2006] — с 1979 по 2005. Язык Пагулатоса, несмотря на его очевидную отрывочность, крайне музыкален, и на первый взгляд алогичные, бессвязные образы, вписываются в единый автономный языковой массив. Элисавет Арсениу отмечает, что его язык сочетает в себе наиболее радикальные литературные эксперименты с древнегреческой традицией устных повествований [Αρσενίου, 2003: 360]. Этим объясняется повышенный интерес Пагулатоса к акустическим свойствам поэтического языка. На протяжении жизни он создал ряд видеопозм и отметился совместными работами с различными музыкантами, к

ακουστικισμός, ιδιαιτερότητα ποιητικού λόγου. В диалоге с Наносом Валаоритисом, опубликованном в журнале «Ουτοπία» в 1998 году, Παγουλάτος проводил прямую параллель между своим творчеством и музыкой:

«Το γεγονός ότι, μετά από τρία ή τέσσερα χρόνια μιάς γραφής που ένιωθα στην αρχή να βγαίνει από μέσα μου σαν ένα άγνωστο είδος μουσικής, άρχιζα ποίημα το ποίημα και απόσπασμα το απόσπασμα, να καταλαβαίνω αυτό που έγραφα, τη «δυναμική» της γλώσσας και τους εσωτερικούς της κώδικες, δημιουργικά και μορφογενετικά στοιχεία αυτής της ποίησης, το ασταμάτητο κυνήγι του άλεκτου, το ξεπέρας των συμβατικών και παραδεχτών από το κοινό γούστο ορίων, που μέσα τους ασφυκτιούσε ο ποιητικός λόγος, που σχεδόν τον ταύτιζαν αρκετοί «ειδικοί» με τον επικοινωνιακό λόγο, τον παγιωμένο και μονοδιάστατο».

«Спустя три-четыре года поэтического творчества, которое я вначале считал выходящим из меня неким неизвестным стилем музыки, я начал от стихотворения к стихотворению, от отрывка к отрывку, понимать то, что я писал, «динамику» языка и его внутренних кодов, творческие и формообразовательные элементы этой поэзии, непрерывную погоню за невысказанным, преодоление конвенциональных и допустимых общественным вкусом границ, в рамках которых задыхалась поэтическая речь, которую многие «специалисты» фактически приравнивали к речи, используемой при общении, стабильной и одномерной» [Βαλαωρίτης, Παγουλάτος 1998: 34].

Τυπογραφικές экспериментές со взаимодействием текста и пустого пространства страницы интересовали Παγουλάтоса с первых произведений. Однако, по некоему стечению обстоятельств и зачастую противореча хронологии написания, роль типографики в поэмах автора повышалась с каждой новой публикацией. Если в первых изданных книгах автора основной массив текста располагался привычным образом, то в сборнике «Προς, Στοιχειώσεις, Πόροι» («Κ, Трансформации, Проходы», 1996) [Παγουλάτος

1996] ‘рассыпание’ слов по пространству страницы становится уже неотъемлемым элементом, а в «Πέραμα» пустоты между ‘островками’ письма фактически обретают собственную жизнь и собственные смыслы. Мария Перлоренцу, переводчик «Πέραμα» на итальянский язык и исследователь творчества Пагулатоса, описывала поэму следующим образом:

«Si tratta di una composizione distribuita su pagine atipiche, del tutto ineguali graficamente fra di loro, con parole sparse, collocate sul foglio secondo disegni di varie geometrie ottiche, con forme grammaticali e sintattiche a volte arbitrarie, senza punteggiatura, ma con ritmo e musicalità dominanti, una invenzione tematica audace, a volte enigmatica che abbraccia memorie e storie, sia personali che collettive, immagini che deviano da ogni inquadratura convenzionale, significati che sfuggono alla comune o banale comunicazione.

E tutto questo, e tanto altro «ἀλεκτο» [«non detto»], ubbidiscono con tenacia ad un unico ed esclusivo scopo: usare la lingua come epicentro della composizione, come unico mezzo espressivo di una “polifonia” e “interculturalità” a cui crede fermamente Pagoulatos».

«Данная композиция расположена на нетипичных страницах, графически совершенно непохожих друг на друга, с рассыпанными словами, помещенными на листы согласно разнообразному начертанию оптической геометрии, с зачастую произвольными грамматическими и синтаксическими конструкциями, лишенными пунктуации, но с доминирующими ритмом и музыкальностью. Тематически это смелое изобретение, временами загадочное, охватывающее воспоминания и истории, как личные, так и коллективные, образы выходят за пределы всех конвенциональных рамок, смыслы несводимы к рядовой или тривиальной коммуникации.

Все это, и многое прочее «άλεκτο» [«невывысказанное»], неизменно подчинено лишь одной цели: использованию языка в качестве эпицентра композиции, как уникального экспрессивного инструмента некоей «полифонии» и «межкультурности», в которую преданно верит Пагулатос» [Perlorentzou 2008: 10-11].

Действительно, крайне симптоматичным выглядит тот факт, что Пагулатос, участник множества перформансов и сторонник междисциплинарности в искусстве, никогда не обрамлял свое творчество в сложные типографские конструкты и не визуализировал его сверх необходимых средств для создания 'диалога' между текстом и пустотой чистого листа. Исключением кажется участие художника Йоргоса Лазонгаса, нарисовавшего ряд минималистичных графических работ для книги «Ὀρχή και Εμπόδια», однако эти произведения не были интегрированы в текст и не нарушали автономии поэтического письма.

2.5. Типографика и греческий авангард ХХI века

В ХХI веке, несмотря на продолжающуюся творческую активность представителей 'второго авангарда', наблюдается склонность авторов к индивидуализму, в противовес характерной для прошлого века коллективной деятельности. Данное наблюдение правомерно как для представителей греческого послевоенного авангарда, так и для молодых авторов, сформировавшихся в последние полтора десятилетия. Ряд лояльных авангардизму поэтических интернет сайтов и журналов, таких как «Φάρμακο», становится важными площадками для молодых авторов, однако они лишены единой теоретической платформы.

Говоря о типографике и продолжении экспериментов с оптической стороной поэтического творчества в современной Греции, в первую очередь заслуживают упоминания работы Василиса Аманатидиса. Поэт дебютировал в 1999 году, однако сформировался как автор уже в первом десятилетии ХХI века. В книге «4-D : Ποιήματα τεσσάρων διαστάσεων» («4-D : Четырехмерные стихотворения», 2006) поэт начинает использовать сноски для создания двух симультанных измерений в рамках одного стихотворения. Наиболее репрезентативным примером данного творческого метода можно считать стихотворение «Ζάχαρη» («Сахар») [Αμανατίδης 2006: 26]:

| Ζάχαρη | Сахар |
|----------------------|--------------------|
| Αναδεύω ¹ | Мешаю ¹ |
| Αναδεύω ² | Мешаю ² |
| Αναδεύω ³ | Мешаю ³ |

| | |
|---|---|
| Αναδεύω ⁴ | Мешаю ⁴ |
| Συνεχώς ⁵ | Непрерывно ⁵ |
| Αναδεύω ⁶ | Мешаю ⁶ |
| Αναδεύω ⁷ | Мешаю ⁷ |
| Αναδεύω ⁸ | Мешаю ⁸ |
| Αναδεύω ⁹ | Мешаю ⁹ |
| Σταματώ ¹⁰ | Прекращаю ¹⁰ |
| ¹ Το κουτάλι στον καφέ. | ¹ Ложечка в кофе |
| ² Και λιώνει μάλλον, λιώνει. | ² И все растворяется, растворяется. |
| ³ Δε σκέφτομαι τίποτα. Είναι τόσο ωραία. Κυκλικά, και ξανά. | ³ Ни о чем не думаю. Так прекрасно. По кругу и заново. |
| ⁴ Σε λίγο θα τελειώσει κι αυτό. Το ανακάτεμα. Κι όμως. | ⁴ Скоро и это закончится. Перемешивание. И все же. |
| ⁵ Και ούτε δηλητήριο ούτε χιόνι. | ⁵ И ни яд, ни снег. |
| ⁶ Μα θα έλιωσε τώρα, δεν ακούω κριτς κρατς. Όμως τόσο ωραία. Ζαχαροκάλαμα χέρια. | ⁶ Но, должно быть, уже растворился, не слышно хруста. Но как же прекрасно. Сахарнотростниковые руки. |
| ⁷ Να σταματήσω αρνούμαι. | ⁷ Остановиться отказываюсь. |
| ⁸ Μια κερασιά στο κρεβάτι μου, αλλά πως είναι κι οι κερασιές; ούτε που ξέρω... | ⁸ Черешенка на моей кровати, но знать бы мне, какова она, черешня... |
| ⁹ Θα παράγω τήξη ζάχαρης για πάντα, για | |

| | |
|--|---|
| <p>πάντα, γιατί όχι; γιατί ναι;</p> <p>¹⁰ Αναδεύω, αναδεύω, αναδεύω, αναδεύω...</p> | <p>⁹ Я буду растворять сахар вечно, вечно, почему бы и нет? почему бы и да:</p> <p>¹⁰ Мешаю, мешаю, мешаю, мешаю...</p> |
|--|---|

Если роль типографики в «4-D» сводится к созданию двух сообщающихся поэтических пространств, и она работает лишь ради эффекта одновременности, то в следующем своем сборнике, «7: ποίηση για Video Games» («7: поэзия для видеоигр», 2011), Аманатидис наделяет типографику главной контекстообразующей функцией. В аннотации к книге, написанной в стиле FAQ, поэт заявляет, что мы живем внутри видеоигр, а тексты, представленные в сборнике, — *«λεκτικές και εικονικές πραγματικότητες με μισοκρυμμένες οδηγίες και άγνωστο λογισμικό. «Αλληγορίες» του τώρα που αναζητούν ένα, καθένα και κανένα νόημα – θέμα – επιμύθιο»* («словесные и визуальные реальности с частично скрытыми указаниями и неизвестным программным обеспечением. «Аллегории» настоящего в поисках некоего, всякого и никакого смысла – темы – морали».) [Αμανατίδης 2011].

В «7» произведением является не заключенный в книгу текст, но книга как таковая. Аманатидис использует все средства для воссоздания поэтического путешествия по виртуальной реальности посредством становящегося медиумом книжного пространства. Обложка, представляющая собой белый глянцевый лист с надписями шрифтом Брайля, предваряет типографское многообразие издания: книга становится интерактивным произведением с множеством уровней и подуровней благодаря использованию различных шрифтов, цветов, языков, присущим видеоиграм ‘заставкам’, а также меняющемуся в своеобразных ‘интерлюдиях’ цвету страниц с привычно белого на всевозможные оттенки красного. Примечательна также интертекстуальная перекличка Аманатидиса с другими авторами. Так в поэме-игре появляется Просперо из шекспировской «Бури», и эпилог пьесы дословно цитируется в произведении. Причем рукописный

английский текст перекликается с монологом виртуального альтер-эго Аманатидиса, образуя своеобразный пространственно-временной диалог [Приложение 3]. Татьяна Рападзику характеризует данную книгу следующим образом: *«Η συγγραφή και κατασκευή του 7 αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ποιητικού πειραματισμού, ο οποίος τόσο σημασιολογικά όσο και υλικά διερευνά τη δια-σύνδεση κειμένου και βιβλίου σε μια προσπάθεια κατασκευής ενός λογοτεχνικού επικοινωνιακού δικτύου με άλλα κείμενα και συγγραφείς, διά της ψηφιακά υποστηριζόμενης τυπογραφικής διαδικασίας. Με τον τρόπο αυτό, μέσα από μια χώρο-χρονική κίνηση, η αφηγηματική εμπειρία επαυξάνεται, δημιουργώντας μια πολυεπίπεδη και πολυφωνική διήγηση»* («Сочинение и конструкция «7» представляет собой характерный пример поэтического эксперимента, который как семантически, так и используемыми материалами исследует взаимосвязь текста и книги в попытке сооружения литературной сети связи с другими текстами и писателями, посредством опирающегося на цифровые средства типографического процесса. Данным способом, в рамках временно-пространственного движения, повествовательный опыт расширяется, создавая многоуровневый и полифонический нарратив».) [Ραπατζίκου 2013: 94].

Василиса Аманатидиса можно причислить к поэтам-новаторам, для которых визуальная сторона поэтического творчества является одной из фундаментальных. В своей многосторонней деятельности, включающей в себя поэзию, прозу, театральные работы, эссеистику и перформанс, Аманатидис стремится оптимально задействовать доступные выразительные средства как в процессе непосредственного творчества, так и его презентации. Примечательно также, что поэт не стал заложником собственных изобретений: в своей последней на сегодняшний день книге, «μ-οthεrρоеm» (2014) [Αμανατίδης 2014], он возвращается к сноскам достаточно редко, концентрируясь больше на акустической и повествовательной составляющих поэзии.

Другим современным греческим поэтом, широко экспериментирующим с типографским оформлением стихотворений, является Константинос Папахараламбос. Обе изданные к настоящему времени книги автора, «K-On» (2011) [Παπαχαράλαμπος 2011] и «Είναι» («Быть», 2015) [Παπαχαράλαμπος 2015], представляют собой два разных подхода к типографике в поэзии. В интервью порталу «lifo.gr» поэт описывал свои работы: *«Στο πρώτο βιβλίο έπαιξα με τη διαδραστικότητα: την τοπολογία, το διάλογο, το μινιμαλισμό. Εκεί το οπτικό κομμάτι αυτών των στοιχείων ήταν ένα LEGO για το νέο ξεκίνημα, ένα κομμάτι που έδινα στον αναγνώστη να το τοποθετήσει εκεί που θέλει για να γράψει ο ίδιος το δικό του νέο ξεκίνημα. Στο πρόσφατο Είναι (εκδόσεις [ΦΡΜΚ]) έφτιαξα ένα πρότζεκτ σημείων του χώρου για τη ζωή που συμβαίνει ταυτόχρονα» («В первой книге я играл с интерактивностью: топологией, диалогом, минимализмом. Оптическая составляющая ее компонентов была неким LEGO, дающим возможность нового старта, отрезком, данным читателю, чтобы он сам расположил его, где хочет, дабы нарисовать собственную отправную точку. В недавней «Είναι» (издательство [ΦΡΜΚ]) я соорудил проект из точек пространства для жизни, случающейся одновременно. Я хотел действовать как некий «топограф слов», использующий техники современного искусства, картографии, инсталляции и звука, в рамках устоявшегося поэтического языка».) [Παπαχαράλαμπος 2017].*

Минимализм и повторения в «K-On» играют основополагающую роль: Папахараламбос располагает слова схематично, так, что читатель-зритель восстанавливает произведения в своем воображении, становясь соучастником творческого процесса. Данный подход к поэтическому творчеству и его презентации позволяет проводить аналогии с работами Михаила Митраса, с той разницей, что последний оперирует сугубо в очерченных им самим границах стихотворения, игнорируя потенциал взаимодействия стихотворения с пространством страницы. Принцип

реконструкции наиболее очевиден в стихотворении «Το Μήλο Που Θα Φτάσεις» («Яблоко До Которого Ты Дотянешься»):

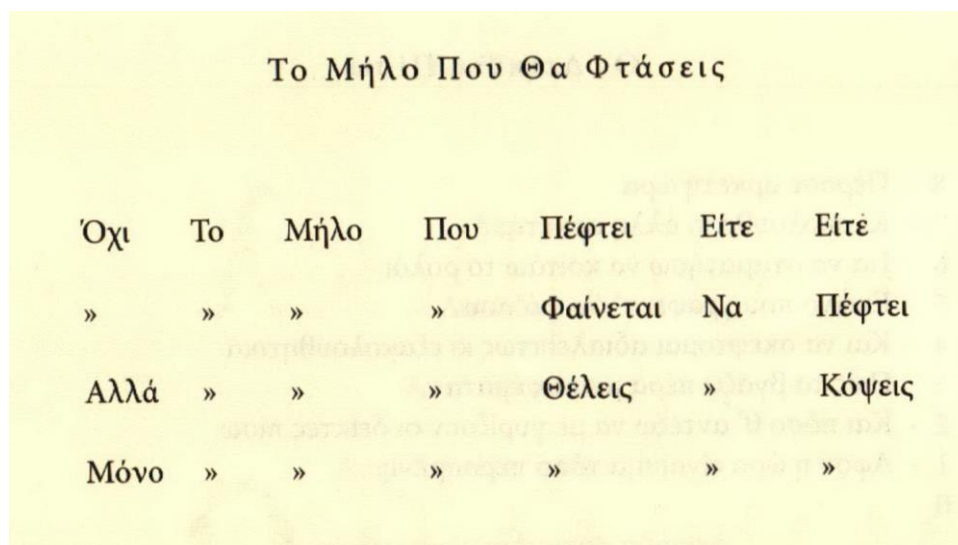


Рис. 11. К. Папахарάλαμπος - «Το Μήλο Που Θα Φτάσεις»

[Папахарάλαμπος 2011: 13]

В данной работе повторяющиеся элементы заменяются закрывающей кавычкой, играющей роль топографического символа. Таким образом, читатель должен принять правила игры, чтобы, используя заданную схему, восстановить текст: «*Не То Яблоко Которое Падает Или Или / (Не То Яблоко Которое) Кажется Что Падает / Но (То Яблоко Которое) Ты Хочешь Сорвать / Только (То Яблоко Которое Ты Хочешь Сорвать)*».

Совсем иной подход к топографике/типографике используется в «Είμαι». В статье «Από τη γλωσσοκεντρική στη «σχηματική» ποίηση» («От языкоцентричной к «фигурной» поэзии»), рецензирующей данное издание, Петрос Голитцис находит истоки творчества Папахараламбоса в языкоцентризме, конкретной и визуальной поэзии [Γκολίτσης 2016]. В самом деле, визуально стихотворения «Είμαι» демонстрируют родство с произведениями Пагулатоса, в то время как «координационное» письмо является техникой, присущей в первую очередь конкретной поэзии. В данной книге роль топографических символов берут на себя не только знаки, но

также и сами слова, которые поэт разбивает на составляющие по пространству страницы/карты. Стоит отметить, что Папахараламбос не упраздняет нарратив в своей поэзии: геометрия его стихов напротив создает дополнительные контексты и смыслы, а многочисленные скобки и ‘разбитые’ строки роднят его творчество, скорее, с работами Э.Э. Каммингса, нежели с радикальными антинарративистами.

Творчество Аманатидиса и Папахараламбоса, несмотря на допустимые параллели с творчеством зарубежных поэтов, в первую очередь остается самобытным продолжением греческого авангардистского поиска. Эта преемственность кажется симптоматичной не только для греческого авангардистского дискурса, но также и для социо-политического контекста. Если мультикультурализм формировавших свой стиль в эмиграции авангардистов ‘поколения 70-х’ становился связующей нитью между поэтическими движениями разных стран, то тесно контактирующий с зарубежными творческими деятелями Аманатидис и живущий в Англии Папахараламбос воспринимаются исключительно в контексте греческой поэзии. Причиной этого кажется не только Интернет, с одной стороны упрощающий доступ к информации о событиях и тенденциях в мире искусства, а с другой создающий эффект информационного шума. Почвой для индивидуалистических тенденций является характерный для XXI века фокус на локальных проблемах взамен глобальных, обусловленный непреодоленным постмодернистским «недоверием в отношении метарассказов» [Лиотар 1998: 10].

Заключение

В ходе настоящего исследования был проведен анализ основных тенденций греческого авангардистского поиска, включающего в себя типографические эксперименты. Было установлено, что в первой половине XX века в стране еще не сложились условия для появления 'радикального' авангарда, и сохраняющий нарратив сюрреализм был маргинализирован и не смог оформиться в отдельное движение. Футуристические стихотворения Фотоса Иофиллиса и фигурная поэзия Потиса Псалтираса также вписываются в общий исторический контекст благодаря своему отношению к авангарду: в первом случае наблюдается неприкрытая ирония, во втором, — осознанное неведение.

Проведенный анализ позволил установить три этапа формирования греческого авангарда: появление сюрреализма в Греции в 1930-е; появление журнала «Πόλ»; творчество 'поколения 70-х'. К особенностям данного процесса стоит отнести тот факт, что первые два этапа не были доведены до логического завершения ввиду как внутренних (господство литературного модернизма) так и внешних (Вторая Мировая война и установленная хунтой цензура) причин. Однако участники каждого этапа принимали участие в последующем: греческие сюрреалисты 1930-х стали членами группы «Πόλ», и впоследствии вместе с ними сотрудничали с представителями 'поколения 70-х'. На третьем, заключительном этапе формирования греческого авангарда, появляются антинарративистские тенденции, выраженные поэзией языка, конкретной, визуальной поэзией. Именно в рамках этих тенденций греческие поэты-авангардисты во всей полноте использовали типографику как средство репрезентации поэтического образа. Если конкретная поэзия была временным для страны этапом и представляла собой скорее осмысление зарубежной практики, то визуальная поэзия и поэзия языка вступили в диалог не только с аналогичными зарубежными тенденциями, но и с

греческой античной традицией, переосмысляя ее в авангардистском дискурсе.

В XXI веке индивидуальная авторская деятельность стала постепенно сменять присущую авангарду коллективную практику и теоретические изыскания. В начале 2010-х распалась просуществовавшая почти четверть века группа визуальной поэзии, и ее представители стали все больше фокусироваться на собственных выставках, изданиях и интернет сайтах. Появляющиеся лояльные авангарду поэтические интернет-ресурсы и журналы становятся площадками для самовыражения молодых авторов, с интересом, но и неизменной дистанцией наблюдающих за творчеством своих современников. Если на данный момент в Греции не наблюдается перспектив для возникновения некоего нового 'изма', то типографические эксперименты имеют благодатную почву для своего развития. Это обусловлено не только методологической и интертекстуальной перекличкой современных авторов с предшествующими им поколениями греческих авангардистов. Типографические эксперименты в поэзии неразрывно связаны со ставящимся на протяжении уже почти ста лет и ставшим особенно актуальным в век Интернета фундаментальным вопросом о форме и роли книги как таковой.

Библиография

Список источников:

- Carroll 1995 – Carroll L. *The complete illustrated works*. New York: Gramercy Books, 1995.
- Depero 1927 – Depero F. *Depero Futurista*. Milano; Parigi: Edizione della Dinamo, 1927.
- Giannopoulos, Perlorentzou 1999 – Ghiannopulos A.. *Alk Gian, Futurista* / Ed. M. Perlorentzou M. . Bari: Crav– B.A. Graphis, 1999.
- Greek Bucolic Poets 1912 – *Greek bucolic poets* /ed. and trans. N. Hopkinson. Loeb Classical Library 28. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1912.
- Lewis, Pound 1914 – Lewis W., Pound E. Manifesto. *BLAST* 1914. No. 1. Pp. 11–43.
- Lissitzky 1923 – Lissitzky El. Topographie der typographie. *Merz* 1923. No. 4. P. 47.
- Marinetti 1914 – Marinetti F.T. *Zang Tumb Tumb*. Milano: Edizioni futuriste di “poesia,” 1914.
- Picabia 1999 – Picabia F. 391. Japan: APT International, 1999.
- Volt 1986 – Volt Futurista. *Archi Voltaici: Parole in libertà e sintesi teatrali*. Viterbo: Stampa Alternativa—Nuovi Equilibri Editori, 1986.
- Αγραφιώτης 2002 – Αγραφιώτης Δ. *Ήμερα δε: Ποίηση 1968–1998*. Αθήνα: Ερατώ, 2002.
- Αμανατίδης 2006 – Αμανατίδης Β. *4-D : Ποιήματα τεσσάρων διαστάσεων*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2006.
- Αμανατίδης 2011 – Αμανατίδης Β. *7: ποίηση για Video Games*. Αθήνα: Νεφέλη, 2011.
- Αμανατίδης 2014 – Αμανατίδης Β. *μ–Otherpoem*. Αθήνα: Νεφέλη, 2014.
- Ανθολογία 1982 – *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*. επιμ. Κ. Γιαννουλόπουλος Αθήνα: Νεφέλη, 1982.
- Γιαννουλόπουλος 1972 – Γιαννουλόπουλος Κ. *Δεκαδική προσήλωση των Μανταρίνων*. Αθήνα: Ι.ε., 1972.

- Γιοφύλλης 1916 – Γιοφύλλης Φ. Σ.Α.Π. *Αρμονία* 1916. Τχ. 9. Σ. 5.
- Ελύτης 1998 – Ελύτης Ο. *Προσανατολισμοί*. Αθήνα: Ίκαρος, 1998.
- Μήτρας 2004 – Μήτρας Μ. *Διακριτικές μεταβολές: Ποιήματα και εικόνες 1982–2002*. Απόπειρα, 2004.
- Μήτρας 2008 – Μήτρας Μ. *Μηχανή αναζήτησης*. Αθήνα: Νεφέλη, 2008.
- Παγουλάτος 2003 – Παγουλάτος Α. *Επίμαχα – Κορμί Κείμενο*. Αθήνα: Μαραθιά, 2003.
- Παγουλάτος 1991 – Παγουλάτος Α. *Όργια και εμπόδια*. Αθήνα: Εξάντας, 1991.
- Παγουλάτος 1996 – Παγουλάτος Α. *Προς. Στοιχειώσεις. Πόροι*. Αθήνα: Μαραθιά, 1996.
- Παγουλάτος 2006 – Παγουλάτος Α. *Πέραμα*. Αθήνα: Μανδραγόρας, 2006.
- Παπαχαράλαμπος 2011 – Παπαχαράλαμπος Κ. *Κ – Οη*. Θεσσαλονίκη: Εντευκτήριο, 2011.
- Παπαχαράλαμπος 2015 – Παπαχαράλαμπος Κ. *Είναι*. Αθήνα: ΦΡΜΚ, 2015.
- Τριανταφύλλου 1974 – Τριανταφύλλου, Κ. *Αποσπάσματα του Κωστή*. Αθήνα: Λ. Γιοβάνη, 1974.
- Τριανταφύλλου 2011 – Τριανταφύλλου, Κ. *Π*. Αθήνα: Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.), 2011.
- Χυτήρης 1978 – Χυτήρης Τ. *Θέμα*. Αθήνα: Πλέθρον, 1978.
- Χυτήρης 1973 – Χυτήρης Τ. *Ποιήματα εκ προμελέτης*. Αθήνα: Κέδρος, 1973.
- Ψαλτήρας 1934 – Ψαλτήρας Π. *ΙΙ*. Αθήνα: Ι.ε., 1934.
- Ψαλτήρας 1930 – Ψαλτήρας Π. *Tecum Habita*. Αθήνα: Ι.ε., 1930.
- Ψαλτήρας 1928 – Ψαλτήρας Π. *Άστρα ή πυγολαμπίδες*. Αθήνα: Ι.ε., 1928.
- Ψαλτήρας 1929 – Ψαλτήρας Π. *Σχήματα*. Ι.ε., 1929.
- Ψαλτήρας 1929a – Ψαλτήρας Π. *Η μυστική φωνή*. Αθήνα: Ι.ε., 1929.
- Ψαλτήρας 1931a – Ψαλτήρας Π. *Χραπ... Ντιννν*. Αθήνα: Ι.ε., 1931.
- Ильязд 1923 – Ильязд. линдатЮ фАрам. парИш: издАния 41°, 1923.
- Каменский 1914 – Каменский В. Танго с коровами: Железобетонные Поэмы. М.: Издание Д.Д. Бурлюка – издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914.

Лой 2015 – Лой М. Футуризм и феминизм / сост. и пер. П.С. Заруцкий. СПб.: Скифия–Принт, 2015.

Малларме 1995 – Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М: Радуга, 1995.

Маяковский 1923 Маяковский В.В. *Для Голоса*. Берлин: Государственное издательство Р.С.Ф.С.Р., 1923.

Стерн 2000 – Стерн Л. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентельмена. СПб.: Инапресс, 2000.

Триандафиллу 2016 – Триандафиллу К. Приглашение на перформанс в арт-галерее Я. Статаса (1975) // *Pollen fanzine*. 2016. № 4. С. 1.

Список научной литературы:

Andrews 1980 – Andrews B. Text and context. *L=A=N=G=U=A=G=E Supplement* 1980. №1. Pp. 19–26.

Arseniou 1997 – Arseniou E. The emergence of a hybrid avant-garde: The response of the magazine *Pali* to Greek modernism. *Greek modernism and beyond* / ed. D. Tziovas. Lanham, New York, Boulder, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1997. Pp. 217–227.

Dencker 2000 – Dencker K. P. From concrete to visual poetry, with a glance into the electronic future. / trans. H. Polkinhorn. *www.thing.net*. 2000.

Higgins 1987 – Higgins D. *Pattern poetry: guide to an unknown literature*. New York: State University of New York Press, 1987.

Karagiotis 2013 – Karagiotis D. Internationality and Greek modernism. *Transnationality, internationalism and nationhood: European avant-garde in the first half of the twentieth century*. / ed. H.F. van den Berg, L. Gluchowska. Leuven, Paris, Walpole, MA: Peeters, 2013. Pp. 165–82.

Perlorentzou 2008 – Perlorentzou M. La parola e il suo canto. *Perama e il suo canto*. Bari: Crav–B.A. Graphis, 2008. Pp. 1–16.

Αγραφιώτης 2012 – Αγραφιώτης Δ. *Πολιτιστική ποιητική*. Αθήνα: Ερατώ, 2012.

Αρσενίου 2003 – Αρσενίου Ε. *Νοσταλγοί και πλαστουργοί: Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2003.

- Βαλαωρίτης 1998 – Βαλαωρίτης Ν. Η γλωσσοκεντρική κίνηση στην ποίηση. *Ουτοπία* 1998. Τχ. 30. Σς. 19–24.
- Βαλαωρίτης 1997 – Βαλαωρίτης Ν. *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλι»*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997.
- Βαλαωρίτης, Παγουλάτος 1998 – Βαλαωρίτης Ν., Παγουλάτος Α. Ένας διπλός διάλογος. *Ουτοπία* 1998. Τχ. 30. Σς. 31–37.
- Γιαννουλόπουλος 1982 – Γιαννουλόπουλος Κ. Μικρή εισαγωγή στη συγκεκριμένη ποίηση. *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*. Αθήνα: Νεφέλη, 1982. Σς. 7–17.
- Γιοφύλλης 1960 – Γιοφύλλης Φ. Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα (1910–1960). Νέα Έστια 1960. Τχ. 68. Σς. 846–53.
- Γκολίτσης 2016 – Γκολίτσης Π. Από τη γλωσσοκεντρική στη «σχηματική» ποίηση. *www.efsyn.gr*. 2016.
- Θεοτοκάς 2002 – Θεοτοκάς Γ. *Ελεύθερο πνεύμα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002.
- Μήτρας 2012 – Μήτρας Μ. (Ατελής) Εισαγωγή στη σκηνή (ή το Ελληνικό Underground;). *Το Αθηναϊκό Underground 1964–1983*. Αθήνα: Athens Voice, 2012. Σς. 55–58.
- Μουτσόπουλος 2012 – Μουτσόπουλος Θανάσης. Το Αθηναϊκό Underground 1964—1983. *Το Αθηναϊκό Underground 1964–1983*. Αθήνα: Athens Voice, 2012. Σς. 5–48.
- Νικολαΐδης 1977 – Νικολαΐδης Α. *Η πείρα και η πυρά: Ποιήματα 1937–1977 και άλλα κείμενα για την ποίηση και την γλώσσα*. Αθήνα: Κέδρος, 1977.
- Παλαμάς 1911 – Παλαμάς Κ. Ο μελλοντισμός. *Νουμάς* 1911. Τχ. 9. № 421. Σ. 71.
- Πανδή 2012 – Πανδή Τ. Οπτική ποίηση: πέρα από τις σελίδες του βιβλίου. *Poetix* 2012. Τχ. 70. Σς. 46–59.
- Παπαχαράλαμπος 2017 – Παπαχαράλαμπος Κ. Κάτι όμως θα μείνει από την ενδιαφέρουσα αυτή εποχή: ο ποιητής Κωνσταντίνος Παπαχαράλαμπος μιλά για όλα // *www.lifo.gr*. 2017.
- Πλάκας 1986 – Πλάκας Δ. Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα. *Διαβάζω*. 1986 Τχ. 141. Σς. 14–20.

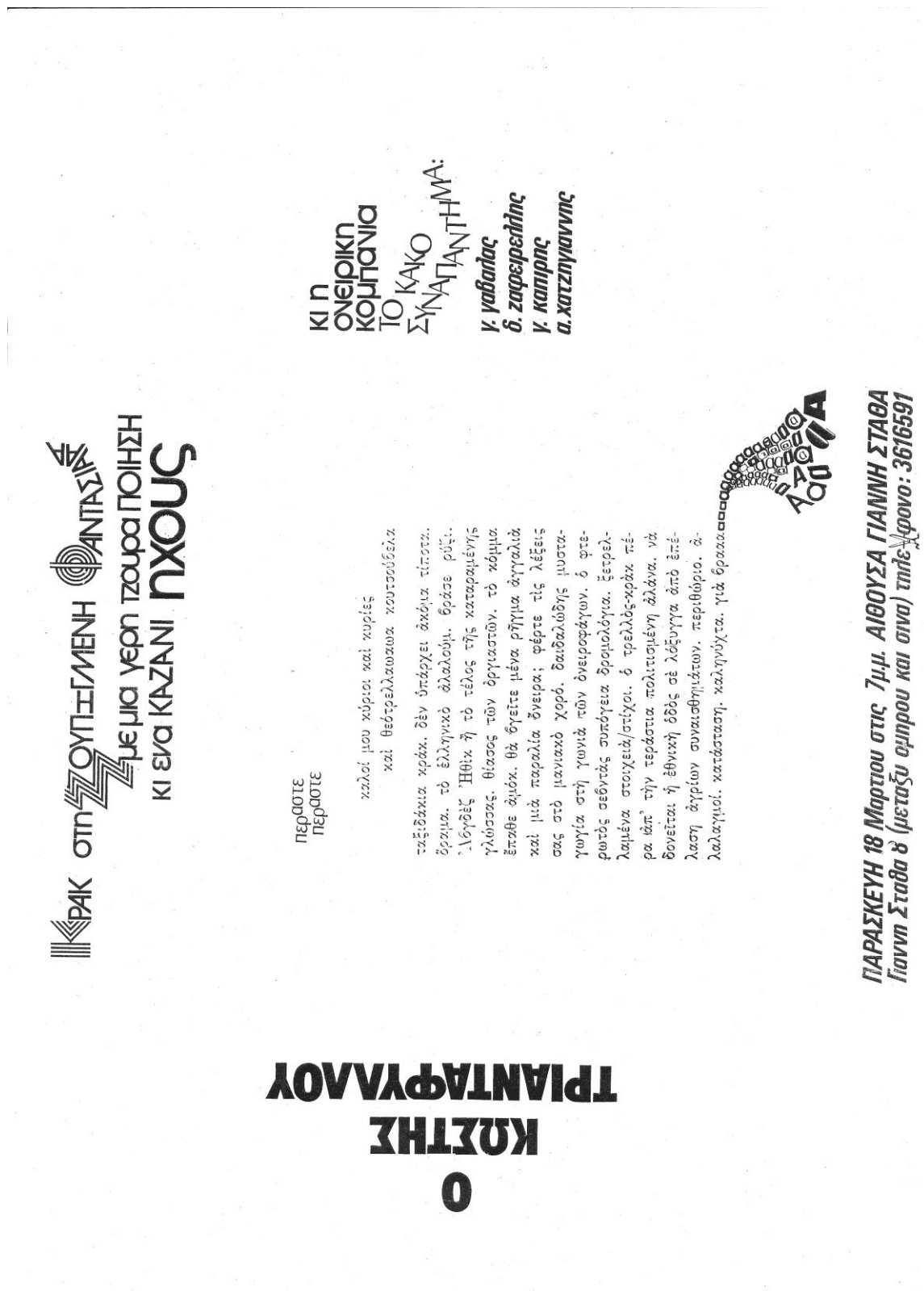
- Ραπατζίκου 2013 – Ραπατζίκου Τ. Τυπογραφικοί πειραματισμοί και η υλική διάσταση της ποιητικής γραφής. *[φρμκ]* = *Φάρμακο* 2013. Τχ. 1. Σς. 92–98.
- Τριανταφύλλου 2010 – Τριανταφύλλου Κ. *Άγνωστος Χ στην ποίηση*. Αθήνα: *www.issue.com*, 2010.
- Ψαλτήρας 1931 – Ψαλτήρας Π. Η σχηματική ποίηση. *Νέα Έστία* 1931. Τχ.10. Σς. 762–64.
- Бретон 1993 – Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / ред С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 61–67.
- Бюргер 2014 – Бюргер П. Теория авангарда. М.: V–A–C press, 2014.
- Заруцкий 2016 – Заруцкий П.С. Костис Триандафиллу // Лаканалия. 2016. №21. Дора—Мадонна. С. 193–201.
- Карасик 2017 – Карасик М.С. «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. Avant-Garde 11., 2017. С. 169–98.
- Κισιλιер, Федченко 2011 – Κισιλιер Μ.Λ., Федченко В.В. О языке новогреческой литературы // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2011. Т. VII. № 1. С. 409–444.
- Кричевский 2010 – Кричевский В. Типографика в терминах и образах. Т. 1. Тула: Власта, 2010.
- Крусанов 2010 – Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). Т.1.: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое Литературное Обозрение, 2010.
- Лившиц 2011 – Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М.: Астрель, АСТ, 2011.
- Лиотар 1998 – Лиотар Ж–Ф. Состояние постмодерна. М., СПб.: Алетейя, 1998.

Маринетти 2017 – Маринетти Ф.Т. Семафорическая роль прилагательного // Тастевен Г. Футуризм. на пути к новому символизму. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2017. С. 100-104.

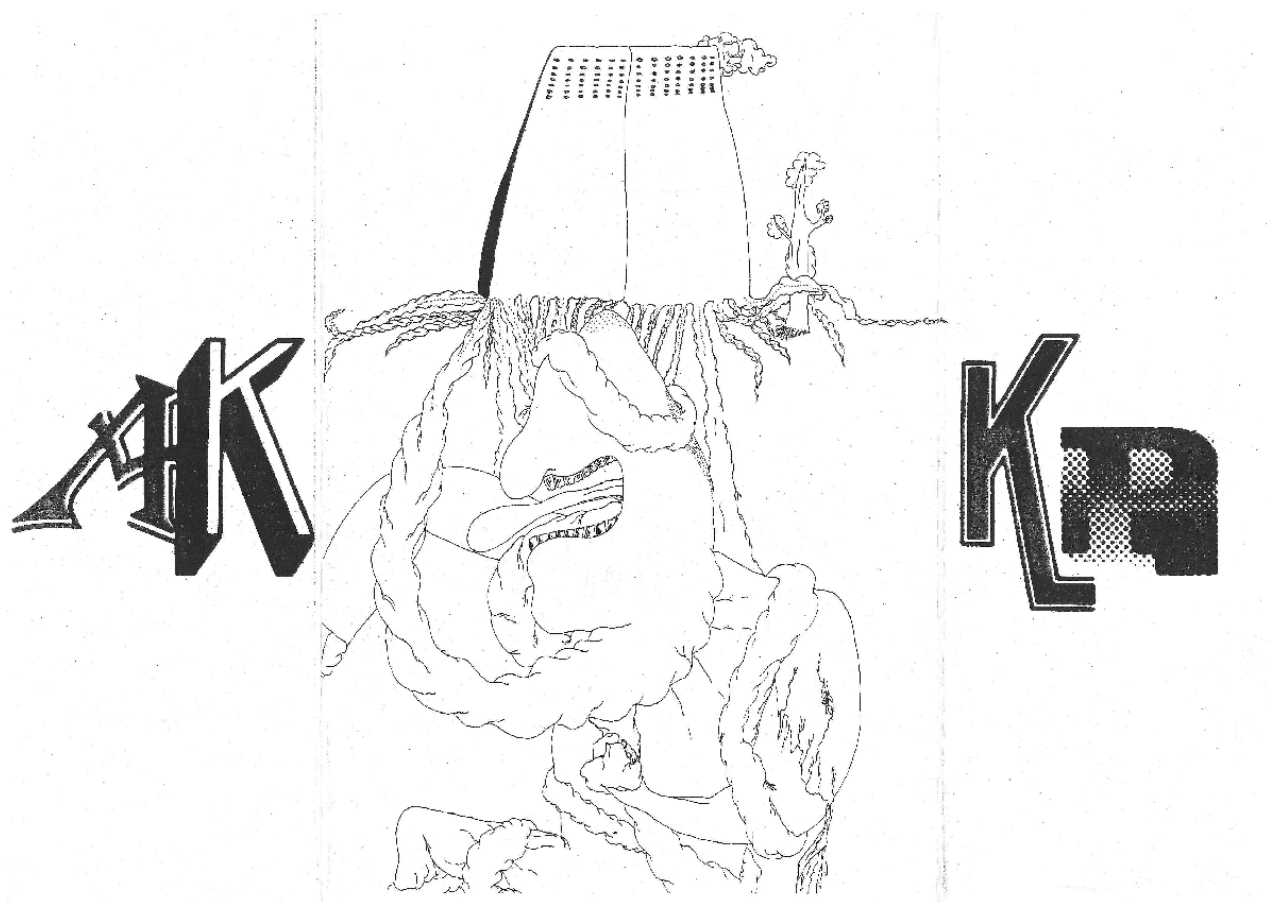
Телингатер 2015 – Телингатер С. Искусство шрифта. М.: Шрифт, 2015.

Терентьев 1919 – Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий. Тифлис: Книгоиздательство 41 градус, 1919.

Приложение 1. К. Триандафиллу: Приглашение на перформанс в арт-галерее Я. Статаса (1975)



Приложение 1.1. К. Триандафиллу: Приглашение на перформанс в арт-галерее Я. Статаса (1975)



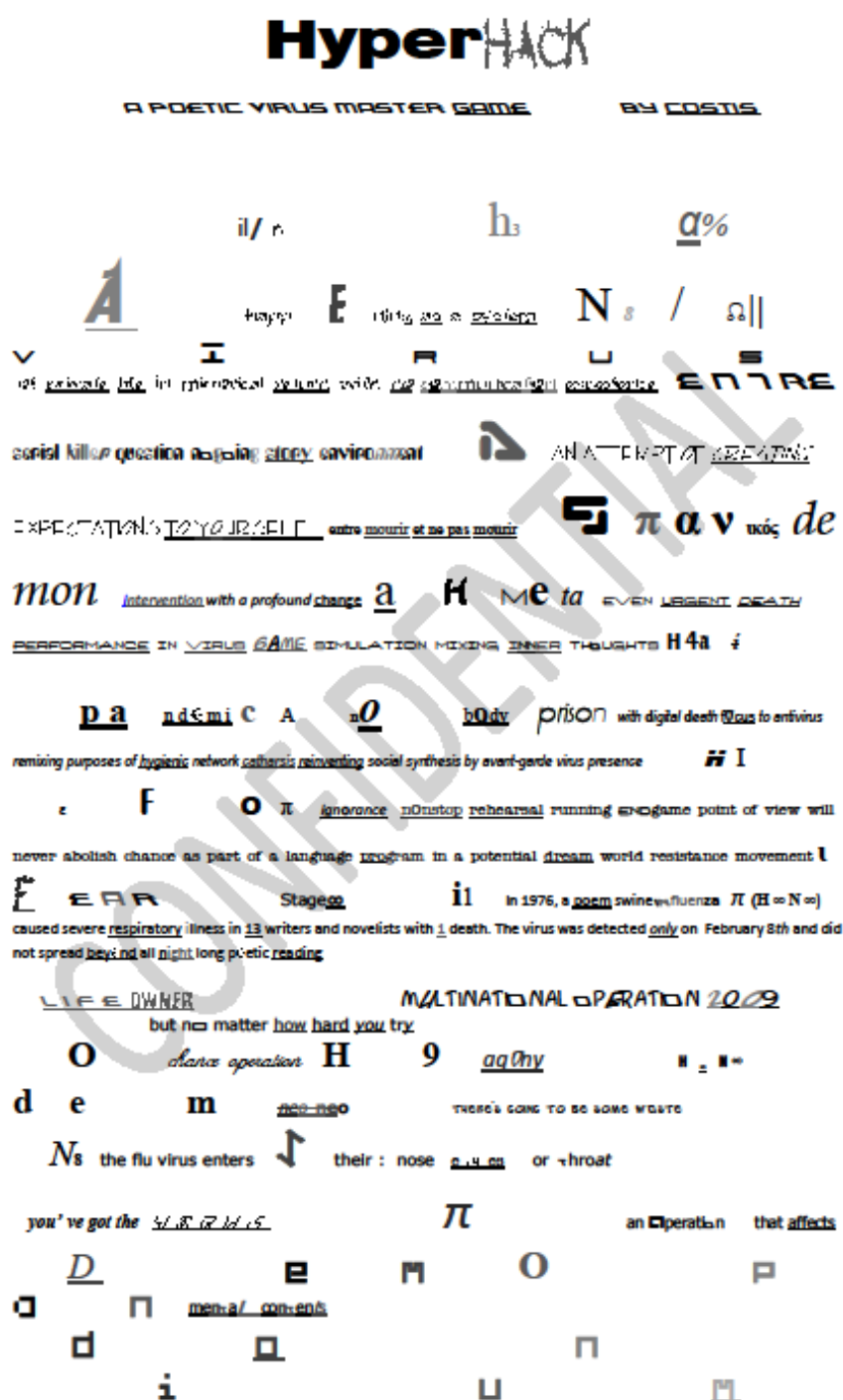
Приложение 1.2. К. Триандафиллу: Приглашение на перформанс в арт-галерее Я. Статаса — титульная сторона.

КОСТИС ТРИАНДАФИЛЛУ

поездочки крак. больше ничего не существует.
зрелище. греческая неразбериха. свари рис.
Абвгде Мораль или конец кошмарного языка.
труппа развратников. партию поразил амок.
вы выйдете с объятиями трещиной и снами
побережем ? несите слова свои в безумный
хоровод. запутанный обряд в ряду одной рофагов.
окрыленная страсть в подземных маршрутах.
обезумевшие стихии/стихи. сумасшедший-
крак за гигантским культурным пустырем.
пусть трясется в икоте народный путь от набега
необузданных эмоций. предел. толпа ликует.
состояние. доброй ночи. до веее

81

Приложение 2. К. Триандафиллу. Hyperhack: a poetic virus master game



Приложение 2. К. Триандафиллу. Hyperhack: a poetic virus master game [Τριανταφύλλου 2011:]

Приложение 3. Страница из книги Β. Αμανατιδισα «7: ποίηση για Video Games»

{Move the right and left analog sticks to Look above}

[ελεύθεροι στίχοι (μετάφραση)]

B: Και έτσι τώρα στέκω εδώ Περιμένω

P: Now my charms are all o'erthrown,

B: Όστε: κατά λάθος είχα πάθει τότε αθανασία

P: And what strength I have's mine own,

B: Του λοιπού μέσα μου πάλι ξάσπρισα

P: Which is most faint: you, 'tis true,

B: Και λευκάθηκε η γλώσσα σε όλο το μήκος

P: I must be here confined by you,

B: Και κλειστό πια παλάτι παγώνει στο στόμα βαθιά

P: Or sent to Naples. Let me not,

B: Εκεί: τριάντα τέσσερα δόντια μου ένδοξα τρίζουν ως τείχη

P: Since I have my dukedom got

B: Αλλά ποτέ η ανθρωπότητα σε εμένα δεν έρχεται

P: And pardon'd the deceiver, dwell

B: Και λέω πάλι θα πάω σε εκείνη εγώ

P: In this bare island by your spell;